STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA / **6**

A CURA DI ANDREA BATTISTINI

Il Novecento

DI ALBERTO CASADEI

Seconda edizione

il Mulino Itinerari

ITINERARI

Critica letteraria

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA
a cura di ANDREA BATTISTINI

I. Il Duecento e il Trecento
di LUIGI SURDICH

II. Il Quattrocento e il Cinquecento
di RICCARDO BRUSCAGLI

III. Il Seicento
di ERMINIA ARDISSINO

IV. Il Settecento
di ALBERTO BENISCELLI

V. L'Ottocento
di RICCARDO BONAVITA

VI. Il Novecento
di ALBERTO CASADEI

ALBERTO CASADEI

Il Novecento

il Mulino

Premessa

La riforma dell'università obbliga a ripensare i programmi d'esame e quindi a impostare diversamente i volumi manualistici. Nell'àmbito dei corsi di Letteratura italiana la ristrutturazione della disciplina induce a credere che la tradizionale e indivisibile *summa* dell'intera storia letteraria non sia più funzionale. È nata così l'idea di una serie di agili volumetti autonomi, ancorché tra loro coordinati, che facciano la storia dei diversi secoli distinti secondo una strategia modulare che non perda di vista l'unità del sistema. Un'identica veste editoriale e soprattutto una logica compositiva comune ai singoli testi, sempre raccordati tra loro entro un disegno unitario e omogeneo, rendono i diversi moduli, oltre che autonomi, perfettamente «componibili», in modo che in successione i sei volumetti formano una storia della letteratura italiana organica e integrale, cui ognuno può attingere secondo le proprie specifiche esigenze didattiche.

L'obiettivo è – senza escludere un'esperienza formativa di buon livello culturale nelle scuole medie superiori – quello di offrire uno strumento didattico non solo adeguato agli studenti delle lauree triennali di tutte le Facoltà umanistiche (Lettere, Lingue, Scienze della formazione, Scienze della comunicazione, Beni culturali…), ma anche, per gli approfondimenti specifici dei singoli periodi storici, conveniente a coloro che si iscrivono alle lauree specialistiche. Ciò è possibile per la convergenza di un intento storiografico, che punta, come insegna Roland Barthes, a cogliere uno sviluppo e un senso attraverso la temporalità, secondo una funzione connettiva, con cui le singole opere letterarie si legano ad altre, e di un intento critico, che aspira piuttosto a rilevare la peculiarità irripetibile e la ricchezza del singolo testo.

Le dimensioni volutamente ridotte di ciascun manuale, affidato a studiosi di sicura e provata esperienza scientifica e didattica maturata sul periodo loro assegnato, consentono una trattazione sintetica ma esauriente dell'intero canone letterario, con opportune revisioni e riduzioni delle parti divenute oggi meno significative. L'avere affidato un intero periodo storico a un singolo responsabile, contro la tendenza invalsa di ripartire minutamente la materia tra diversi autori, è poi garanzia di coerenza e unità, utili per facilitare i collegamenti e la generale visione d'insieme. Il taglio e l'esposizione, che non possono prescindere dal li-vello di preparazione degli attuali studenti, non danno nulla per scontato e, pur suggerendo a volte nuove prospettive e percorsi non tradizionali, educano soprattutto a una corretta storicizzazione delle correnti letterarie, delle poetiche, dei generi, degli autori e delle opere, ancorandoli a un'attenta successione temporale, con un giusto dosaggio del materiale informativo e dei giudizi critici, formulati sempre con un linguaggio semplice, anche se problematico e mai banale.

ANDREA BATTISTINI

Indice

CAPITOLO 1

Percorsi della letteratura novecentesca

In questo capitolo vedremo:

- **La complessità del Novecento: aperture internazionali, fattori storico-sociali, filosofie e ideologie**
- **I tratti del panorama italiano fra dialoghi, interferenze e contrapposizioni: lingua nazionale e dialetto, poesia e narrativa, avanguardie e tradizione, sperimentalismo e antinovecentismo**
- **Gli spartiacque e le periodizzazioni, fra guerre mondiali e «mutazione antropologica»**

1. PROFILO DEL XX SECOLO

Più che come una linea segmentata, l'evoluzione della letteratura italiana nel Novecento si potrebbe meglio rappresentare come una serie di insiemi con intersezioni più o meno ampie, dato che sono numerose le sovrapposizioni fra movimenti e poetiche, singole e collettive, ritenute molto distanti fra loro ma invece spesso coesistenti, sia pure magari in contrasto. Su quest'evoluzione hanno pesato, come e più ancora che in altri secoli, fattori storico-politici e socioculturali in genere. Sul primo versante, per esempio, non si può sottovalutare che, durante il ventennio fascista (1922-1943), la libera circolazione delle idee è stata impedita o fortemente limitata, e che perciò il dibattito letterario è stato condizionato soprattutto nel rapporto intellettuali/politica, viceversa tornato in primo piano alla fine della seconda

guerra mondiale, con una massiccia adesione degli scrittori alle ideologie di sinistra. Sul versante socioculturale, la grande influenza del filosofo e critico Benedetto Croce, peraltro fra i pochissimi intellettuali a rimanere sino in fondo indipendente dal fascismo, fece sì che la critica accademica non si aprisse a stimoli provenienti da altri Paesi europei, rimanendo spesso legata a canoni estetico-idealistici, almeno sino alle nuove sollecitazioni ideologiche e metodologiche del secondo dopoguerra e più ancora dei primi anni Sessanta. Ma, una volta sottolineati questi esempi, si dovrà subito segnalare che anche sotto il regime fascista rimase vivace l'interesse per il confronto letterario con le novità europee, grazie soprattutto ai gruppi riuniti intorno alle riviste fiorentine come «Solaria», alla quale collaboravano autori quali Eugenio Montale o Carlo Emilio Gadda. E contemporaneamente, in contrasto più o meno esplicito con l'estetica crociana, molti giovani proponevano letture e valutazioni autonome dei nuovi scrittori: basti citare due dei più autorevoli critici italiani del XX secolo, Giacomo Debenedetti, saggista aperto alle connessioni con altre discipline (dalla psicanalisi alle scienze), e Gianfranco Contini, filologo capace di analisi stilistiche acutissime, spesso partendo dalla critica delle varianti, ossia delle correzioni d'autore, teoricamente disprezzata da Croce.

Come già si può intuire, una scansione del Novecento letterario deve mettere in rilievo le dominanti di un periodo, senza però schiacciare o eliminare gli elementi di contrasto, gli autori che non si adeguano alle propensioni più forti o le poetiche che non riescono a imporsi ma che rappresentano una ricchezza: spesso, soprattutto nella nostra narrativa, i risultati più alti vengono da scrittori fuori dai circuiti di moda, come Svevo con la *Coscienza di Zeno*, o, almeno in parte, Fenoglio con *Il partigiano Johnny* (sulla cui complessa situazione testuale si veda cap. IV § 3.7). Del resto, se si sondano i testi attraverso accertamenti linguistici e stilistici dettagliati, si comprende facilmente che sotto grandi etichette come *Ermetismo* o *Neorealismo* convivono autori che hanno parecchio in comune ma pure molte diversità, che andranno debitamente segnalate.

Un altro aspetto da tenere costantemente in considerazione è il rapporto fra la letteratura italiana nel suo insieme e le tendenze internazionali. Questo perché già con la fine del XIX e sempre più con gli inizi del XX secolo la formazione dei nostri scrittori avviene molto spesso grazie ai contatti

con movimenti e autori attivi altrove: soprattutto a Parigi nella fase delle avanguardie; in tutta Europa e poi principalmente negli Stati Uniti nei decenni successivi. Si tratta di scambi che avvengono con rapidità crescente e a volte in concomitanza, per cui in alcuni casi non è giusto parlare del ritardo cronico della cultura e della letteratura italiana rispetto alle più quotate e influenti in ambito internazionale: per esempio, il *Futurismo* viene lanciato (1909) in Francia e in Italia da Filippo Tommaso Marinetti e da vari altri artisti in parallelo a molte altre forme di avanguardia e di sperimentazione antitradizionalista; alla fine del secolo, le sperimentazioni postmoderne di un Calvino o di un Eco, al di là del valore assoluto che si vuole a esse assegnare, vengono inserite dagli interpreti internazionali fra le più autorevoli nel novero di quelle uscite tra gli anni Settanta e Ottanta. Persino un appartato come Svevo pubblica il suo capolavoro appena un anno dopo l'*Ulisse* di Joyce, il quale contribuisce alla fortuna del suo Zeno in Francia (dove questo personaggio continua a essere citato fra i più significativi del romanzo del primo Novecento). Certo, in generale la letteratura italiana del secolo scorso ha sofferto per la sostanziale lateralità della nostra cultura artistica rispetto ad altre, e anche per questo hanno faticato a imporsi opere di grandissimo valore, come quelle di Gadda e in certa misura quelle di Montale, prima del Nobel del 1975. Ciò non toglie che il rapporto fra la letteratura italiana e quelle straniere nel Novecento sia caratterizzato da una costante interazione, che può indurre alla modifica di poetica o alla scelta di percorrere nuove vie: esemplare, in questo senso, il caso di Pirandello, autore ora considerato più *modernista* che *avanguardista*, che però corregge la sua opera più rivoluzionaria, *I sei personaggi in cerca d'autore* (1921, con varianti nel 1925), sulla base dei contatti con i registi e i movimenti d'avanguardia del teatro europeo.

2. I CARATTERI FONDAMENTALI

Quali sono allora i caratteri fondamentali del Novecento letterario italiano? Quanto cioè la nostra produzione si può distinguere rispetto ad altre coeve? Alcuni tratti in effetti possono essere evidenziati, a patto di sottolinearne preliminarmente la diversa portata nel corso del secolo. Inutile ag-

giungere che il quadro sintetico qui proposto dovrà essere integrato con quanto si dirà in modo più disteso nei capitoli successivi (e anzi, una sua rilettura *a posteriori* potrà contribuire a fissare i valori e le linee più significative).

Innanzitutto, di grande rilievo è stata a lungo l'interazione fra la lingua nazionale, impostasi di fatto solo a partire dall'ultimo scorcio dell'Ottocento – dopo l'Unità (1861) e la creazione di un sistema scolastico almeno di base – e i dialetti, ovvero le vivacissime lingue legate alle tante realtà socioculturali della nazione. Questa dialettica linguistico-culturale, impensabile in nazioni dall'unificazione molto più precoce come la Francia, dà origine in molti casi a forme di interferenza e di mescolanza che negli autori maggiori, primo fra tutti Gadda, arriva a quella particolare forma di **espressionismo** che il già citato Contini considera intrinseco allo sviluppo della nostra letteratura sin dalle origini e dalla Commedia dantesca (ma questa impostazione è ora oggetto di varie obiezioni). Anche senza arrivare a livelli così sublimi, è però evidente che la scelta della lingua italiana, ovvero del toscano manzoniano poi progressivamente standardizzato, non è mai stata scontata per i nostri autori fino alle generazioni nate nel secondo dopoguerra; anzi, la difesa dei dialetti implicava spesso un **bilinguismo**, ben evidente per esempio in molti poeti del primo Novecento, come il veneto Giacomo Noventa (1898-1960) che, pur essendo un intellettuale colto ed eclettico, scriveva versi soprattutto nel suo idioma materno, in implicita polemica con l'odiatissimo regime fascista, ostile alle culture regionali. Dalla seconda metà del secolo, però, la scelta dei dialetti risulta soprattutto difensiva, o per manifestare la nostalgia di una dimensione socioculturale in via di estinzione, o per proporre un'estrema denuncia contro la massificazione e poi la globalizzazione: emblematico il caso di un Pasolini che, dopo aver esordito come poeta in friulano, arriva a riscrivere e in parte a distruggere i versi giovanili perché ormai del tutto fuori tempo (e quindi anche orgogliosamente 'inattuali') rispetto alla terribile «mutazione antropologica» dovuta al capitalismo. Ovviamente, le motivazioni possono essere altre, per esempio quelle di un ritorno agli strati più profondi del linguaggio e dell'inconscio umano, come avviene per l'uso del petèl (linguaggio infantile) e in genere di forme dialettali venete da parte di Andrea Zanzotto. Ma in generale e indipendentemente dai risultati, l'intersezione con i dialetti diventa, nel secondo Novecento, molto più affine al

plurilinguismo colto, e basato magari sul rapporto anche con lingue morte, piuttosto che un'interazione vivace e diretta, che semmai si può cogliere in alcuni tratti dialettali riassorbiti nei gerghi giovanili, impiegati da alcuni nuovi poeti e narratori.

Un'altra caratteristica della nostra letteratura è la notevole divaricazione tra il destino della poesia e quello della narrativa: mentre la prima è senz'altro dotata di una propria tradizione, che comporta, sostanzialmente fino agli ultimi decenni del Novecento, un confronto diretto o indiretto con i grandi modelli, a cominciare da Dante, Petrarca e Leopardi, la seconda appare continuamente rinnovata e di fatto azzerata, tanto che il critico e storico della lingua Pier Vincenzo Mengaldo ha parlato di costanti 'ripartenze' per i nostri scrittori in prosa. Questo punto merita una postilla. Non è vero, come spesso si afferma, che non esiste una narrativa italiana di alto valore: essa semmai si estrinseca più di frequente nel racconto breve o lungo (Pirandello, Tozzi, Moravia, Parise...) che non nel grande romanzo, di cui pure abbiamo nel XX secolo alcuni esempi indiscutibili, dalla *Coscienza di Zeno* alla *Cognizione del dolore* e a *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, al *Partigiano Johnny*; e se ne potrebbero aggiungere altri, da *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante sino al problematico capolavoro incompiuto di Pasolini, *Petrolio*. È vero però che è difficile che il romanzo italiano svolga una funzione simile a quella che ha avuto, e in parte continua ad avere, nelle principali nazioni europee e negli Stati Uniti, ossia quella di proporre una ricostruzione della società nel suo insieme, interpretata negli aspetti dominanti e caratteristici. E questo avviene non solo per le storiche prevalenze della lirica e, nell'Ottocento, del melodramma sui romanzi nella considerazione dei letterati e nei gusti del pubblico italiano; bensì anche per l'effettiva difficoltà a ricostruire fenomeni che fossero davvero di portata nazionale in una lingua che non risultasse immediatamente troppo artificiosa e personale, oppure che venisse stilizzata sino al virtuosismo. Per semplificare, si può forse dire che il come e il cosa scrivere nei nostri romanzieri non sono mai giunti a una sintesi efficace, per cui sarebbe in effetti difficile tracciare una linea comune alla narrativa italiana, da cui poi si staccano i vertici, mentre è più facile parlare di medie e di eccezioni.

Nell'ambito della lirica, un tratto distintivo italiano è il rifarsi alla tradizione nazionale e spesso a quella europea, coniugando un linguaggio aulico

oppure antiaulico, ma comunque marcato e poi stilizzato dai singoli, a una dimensione di referenzialità, ossia alla possibilità di nominare oggetti e situazioni, sia pure caricandoli di sovrasensi simbolici o allegorici. Questa concretezza di fondo, cui si lega in molti casi un'intensa carica etica, distingue nettamente l'evoluzione della poesia italiana rispetto a quella francese, che passa dal simbolismo al surrealismo più astratti e antirealistici, e la avvicina semmai a quella anglosassone, per esempio alla linea 'metafisica' sostenuta da Thomas S. Eliot: in tale tendenza, negli ultimi anni si è riconosciuto un processo analogo a quelli caratteristici del **modernismo**, categoria storico-letteraria impiegata soprattutto nella letteratura inglese per indicare gli autori che coniugano un rinnovato rapporto con la tradizione a una volontà sperimentale (però non distruttiva come nel caso di molte avanguardie). Va tuttavia precisato che la linea 'oggettuale' italiana può trovare uno specifico antecedente in Pascoli, peraltro letto a prescindere dai suoi aloni simbolistico-misticheggianti, e sicuramente s'incarna bene nel modello centrale della poesia italiana novecentesca, il Montale degli *Ossi* e soprattutto delle *Occasioni*, dove ben si coglie anche il rapporto con la poesia metafisica anglosassone. E però fino al secondo dopoguerra i modelli privilegiati erano altri, e prevalevano i due proposti da Ungaretti, quello (ancora nutrito della lezione delle avanguardie) costituito dall'*Allegria*, specie nella versione del 1916-19, e quello, molto diverso (tardo o post-simbolista), condensato nel *Sentimento del tempo* (1933).

Nel contempo, sempre negli anni Venti si veniva rafforzando una **tendenza antinovecentesca o antinovecentista** (cioè ostile ai caratteri sperimentali tipici del primo Novecento), che trovava il suo punto di riferimento nel *Canzoniere* (versione 1921) di Umberto Saba, che poi scriverà alcune delle sue raccolte più dense, sempre riassorbite nelle varie edizioni dell'opera maggiore, proprio entrando in contatto con giovani più aperti a un confronto con la poesia europea, come lo stesso Montale. La linea antinovecentesca o dello **stile semplice** è stata rivalutata, con differenti motivazioni, sin dalla metà del Novecento, ed è stata consolidata in modi diversi da autori quali Sandro Penna o Giorgio Caproni o Attilio Bertolucci. Ma a partire dalla fine degli anni Cinquanta è di nuovo la sperimentazione a costituire la linea dominante nella nostra poesia, sia sul versante della riflessione sul linguaggio e i suoi limiti (rinforzata dagli apporti dello **strutturalismo** lin-

guistico e psicanalitico: cap. V §§ 2 e 4), sia su quello della demistificazione ideologica della cultura nel senso più ampio derivata dal sistema capitalistico. Anche in questo caso però i risultati più duraturi non sono ottenuti dalle forme estreme, come quelle propugnate negli anni Dieci dai futuristi e negli anni Sessanta dai neoavanguardisti del Gruppo 63, bensì dalle elaborazioni attente alla tradizione e pronte a un rinnovamento molto forte ma non a uno scardinamento: è il caso di due raccolte fondamentali di questa stagione, *Gli strumenti umani* (1965) di Vittorio Sereni, che fra l'altro propone implicitamente una sua interpretazione del rapporto fra poesia e prosa, e *La Beltà* (1968) di Andrea Zanzotto, che lavora sul linguaggio, cogliendone le infinite risonanze *e non* privandolo di ogni comunicatività.

In sostanza, i tratti fondamentali che si possono sottolineare nella nostra letteratura del Novecento spingono a individuare, nella scansione cronologica, sovrapposizioni e intersezioni, che diventerebbero ancora più complicate tenendo conto di altre variabili significative: per esempio, **la progressiva influenza del cinema** (e in seguito della televisione) sulla narrativa scritta, già evidente alla fine della seconda guerra mondiale, quando il primo neorealismo ad affermarsi è quello dei film di Luchino Visconti, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica (e si pensi poi al caso di un narratore sia nei romanzi sia nei film come Pasolini); oppure il prevalere della poesia popolare, come quella dei testi per musica, su quella colta, decisamente ridimensionata nel suo impatto sul grande pubblico a partire soprattutto dagli anni Ottanta; o ancora il legame di tutto il teatro italiano con autori che sono spesso non drammaturghi *tout court* ma letterati che scrivono anche per il teatro, almeno sino agli anni Settanta, quando prendono il sopravvento dapprima attori-autori, quali Carmelo Bene e Dario Fo, e successivamente figure che coniugano l'esperienza teatrale con quella cinematografica e visiva in genere, come Mario Martone (cap. VI § 4). Ma queste variabili non risultano esclusive o quasi della nostra letteratura, e anzi sono parecchio diffuse a livello mondiale. Piuttosto, andrà infine sottolineata, in Italia come in non molti altri paesi, l'importanza della **prosa saggistica**, che a detta di alcuni interpreti raggiunge nel Novecento risultati addirittura superiori a quelli della narrativa, sia per le prove dei numerosi scrittori-saggisti (più poeti che narratori), sia per i saggisti che scrivono opere di ampio respiro (Mario Praz) o testi brevi e stilisticamente molto marcati, dal critico d'arte Roberto

Longhi a Cesare Garboli, o acutamente polemici, come Franco Fortini, o elegantemente narrativizzati, come Claudio Magris; senza tralasciare i vari critici dotati di una prosa efficacissima, a partire dai citati Contini e Debenedetti (non a caso autore più di *saggi* che di *studi*). E non bisogna dimenticare che il saggismo entra a far parte della scrittura di molti nostri autori, e in particolare di chi ha riflettuto con maggior coerenza e profondità sulle tragedie etiche e sociali del secolo scorso, per esempio Primo Levi nel suo diario-saggio sul lager, *Se questo è un uomo*, e poi ancora nel suo testamento spirituale, *I sommersi e i salvati*.

3. LINEE INTERPRETATIVE

Sulla base delle linee-guida sin qui illustrate si proporrà una partizione della letteratura novecentesca italiana in cinque periodi. Si indicheranno innanzitutto (nel cap. II) i possibili spartiacque fra il XIX e il XX secolo, suggerendo alcune date-simbolo, come il 1903 per la poesia, quando giungono al culmine le parabole di Pascoli e d'Annunzio e si avvia il movimento crepuscolare, o il 1904 per la prosa, quando Pirandello pubblica un romanzo per vari aspetti 'in anticipo', ossia *Il fu Mattia Pascal*. Si proseguirà poi segnalando i caratteri fondamentali delle varie avanguardie o dei movimenti sperimentali italiani (in particolare di autori confrontabili con il modernismo europeo come Pirandello, sin dai primi anni del secolo, e successivamente lo Svevo della *Coscienza di Zeno*): sperimentazioni che, nell'insieme, contribuiscono in vario modo ad allontanare la nostra letteratura dalle risonanze ancora 'decadenti' della ricerca dell'Opera totale, e mettono invece in risalto tratti come l'inettitudine o la volontà rivoluzionaria dell'io (soprattutto lirico), oppure l'artificiosità delle trame e dei personaggi 'realistici', sia nella narrativa che nel teatro. Testi emblematici di questa fase risultano soprattutto l'*Allegria* di Ungaretti e *I sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. Con quest'ultima opera siamo peraltro già entrati negli anni Venti, quando la spinta propulsiva delle avanguardie, italiane come europee, tende a diminuire o a modificarsi, a volte alleandosi con i nuovi movimenti politici, come in Italia fecero molti esponenti del futurismo che appoggiarono il regime fascista.

Nel frattempo, si è già consolidata una tendenza a un classicismo 'paradossale' (di cui tratteremo nel cap. III), che, nei casi più alti, diventa lavorìo originale sulla nostra tradizione, per esempio nelle forme in apparenza molto canoniche del *Canzoniere* di Saba o in quelle più variegate degli *Ossi di seppia* di Montale. Lo stesso Montale, con le *Occasioni*, costituisce poi il modello della tendenza per vari aspetti più rilevante nella lirica del Novecento italiano, quella 'metafisica' o 'oggettuale', ricollegabile a livello europeo in primo luogo a Charles Baudelaire o all'inglese Robert Browning, e poi al modernismo di Eliot. Ciò non toglie che negli anni Trenta molti poeti privilegiassero invece l'*ermetismo*, versione italiana del tardosimbolismo, a volte fuso con elementi del surrealismo. In ambito narrativo, gli appelli a un nuovo realismo non incontrano solo un'opposizione diretta o indiretta del fascismo, ma anche un'effettiva difficoltà a raggiungere una misura lunga dovendo puntare a una prosa stilisticamente molto elaborata, se non addirittura *d'arte*. Sarà Gadda con la sua *Cognizione* e ancor più con il *Pasticciaccio* a superare tali limiti, proponendo un plurilinguismo e un pluristilismo motivatissimi sulla base della necessità di indagare gli infiniti aspetti del reale, e quindi di impiegare una mescolanza barocca in rapporto alla 'baroccaggine' del mondo.

Nel secondo dopoguerra (di cui si parlerà nel cap. IV), la fortissima spinta al racconto delle vicende passate si coniuga con la necessità ideologico-politica di un *impegno*, sentito in forme diverse da quasi tutti gli scrittori, ma in particolare dai molti che aderirono ai partiti delle sinistre. Il progressivo rifiuto dell'oscurità ermetica non coincise con un rinnovamento immediato della lirica, che trovò un nuovo impulso soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, quando giunsero a compimento alcuni percorsi iniziati parecchi anni prima (per esempio con la pubblicazione, nel 1956, della *Bufera e altro* di Montale, che poi cambierà del tutto stile, oppure, nel 1957, del *Pasticciaccio* di Gadda in volume), e cominciarono nuove forme di ricerca. Forte fu invece il dibattito sulle nuove forme di realismo in narrativa, che però non produsse capolavori ma, in genere, opere apprezzabili soprattutto sotto il profilo etico-documentario. Un capolavoro a suo modo realistico, ma fuori degli schemi più facili del neorealismo, sarebbe già in quegli anni il «libro grosso» di Beppe Fenoglio, scritto tra il 1955 e il '58 ma pubblicato in gran parte postumo con il titolo redazionale *Il partigiano*

Johnny. È in questi anni, comunque, che iniziano a essere rilevanti molti dei fenomeni socioculturali che diventeranno poi decisivi a partire dai decenni successivi, come il sempre maggior peso delle città più attive nell'industria editoriale, come Torino, Milano e Roma, dove gli scrittori troveranno un ambiente favorevole anche grazie alla produzione cinematografica e radiotelevisiva.

Dai primi anni Sessanta, e emblematicamente dal 1963 (si veda il cap. V), comincia una nuova stagione fortemente sperimentale, che solo in parte coincide con l'attività della neoavanguardia e in specie del cosiddetto Gruppo 63. È vero che da questo gruppo, che comprendeva fra gli altri Edoardo Sanguineti e Umberto Eco, nacquero molte delle provocazioni più significative di quegli anni, ma i risultati migliori vennero da esponenti non allineati su posizioni puramente distruttive, come Alberto Arbasino con il suo (anti) romanzo *Fratelli d'Italia*, o l'*outsider* Amelia Rosselli, che fa emergere nelle sue poesie non solo i suoi drammi personali ma anche quelli collettivi della generazione nata nel periodo culminante dei totalitarismi fascisti. Tuttavia, secondo molti critici, ancora una volta alcuni degli esiti più alti di questo periodo sono raggiunti da autori che sintetizzano una formazione variegata e modificata nel tempo, come Mario Luzi con *Nel magma*, Vittorio Sereni con *Gli strumenti umani* o Andrea Zanzotto con *La Beltà*. Poco dopo, mentre nel corso degli anni Settanta le varie spinte sperimentali tendono a smorzarsi, il passaggio all'epoca postmoderna è in Italia abbastanza rapido. Il primo a modificare i propri modelli narrativi fu Italo Calvino, certo abile e imitatissimo narratore, ma pure acuto interprete delle modificazioni culturali. Ma un successo in parte inaspettato, e comunque non solo italiano bensì addirittura mondiale, viene ottenuto dal romanzo che meglio sintetizza le componenti citazionistiche e ipercolte di un filone (il più appariscente ma forse non il più significativo) del postmodernismo letterario: ci si riferisce a *Il nome della rosa* di Umberto Eco, che dal 1980 e sino alla metà degli anni Novanta ha rappresentato il principale modello di un'originale concezione del rapporto autore-testo-lettore, poi fatta propria nelle strategie editoriali, non senza conseguenze per gli sviluppi della nuova letteratura.

Partendo da questi presupposti, l'ultimo capitolo (VI) delinea una sintetica mappa della situazione degli ultimi decenni e sino all'attualità, diretta a far cogliere linee di forza e valori in campo, ma di necessità meno selettiva

e netta nei giudizi rispetto alla trattazione precedente. Emergono qui inevitabilmente scelte discutibili, motivate però sulla base di un principio che verrà tenuto in considerazione durante tutto il seguente esame del Novecento italiano: le opere maggiori, quelle che entrano nei canoni o comunque condizionano i rapporti nel campo letterario, continuano a contraddistinguersi non soltanto per la loro elaborazione formale ma anche, insieme, per la capacità di proporre una visione rinnovata e non solo citazionistica della tradizione, nonché un'idea del mondo diversa da quelle ricevute, magari per un aspetto stilistico o un dettaglio che assumono, in una prospettiva storica e cognitiva, un valore emblematico. E oggi più che mai, di fronte all'estetica di massa, l'essenziale si coglie spesso nello stile e nei dettagli.

CAPITOLO 2

Tra modernismi e avanguardie

In questo capitolo vedremo:

- **Crepuscolari, futuristi, espressionisti**
- **Ungaretti: gli esordi e le opere**
- **Pirandello e l'umorismo**
- **Croce e la critica, tra accademia e militanza**

1. INTRODUZIONE AL PERIODO (1900-1919)

Quando comincia il Novecento letterario italiano? Le date canoniche di inizio secolo, come si sa, sono puramente indicative, mentre svolte significative si possono individuare, in letteratura, sulla base della pubblicazione di testi di particolare rilievo. Seguendo questo semplice metodo, si può notare che nel 1903 escono due opere che in un certo senso chiudono la fase pienamente ottocentesca della nostra lirica: si tratta dei *Canti di Castelvecchio* di **Giovanni Pascoli** e di *Alcyone*, terzo e più importante libro delle *Laudi* di **Gabriele d'Annunzio** (uscito per motivi editoriali con data 1904). Entrambe le raccolte costituiscono tappe fondamentali nei percorsi di questi scrittori, che vengono in seguito definitivamente consacrati come i più autorevoli lirici italiani dopo Carducci.

In sostanza, nei *Canti di Castelvecchio* Pascoli narrativizza l'impressionismo di fondo delle *Myricae* e aumenta la già ampia nomenclatura di oggetti,

caricati peraltro di complessi valori simbolici; nell'*Alcyone* d'Annunzio porta a compimento le sue elaborazioni sul mito moderno, creando un'opera che fonde componenti nietzschiane e grandiosa esuberanza linguistico-retorica. Depurate degli aloni decadenti-tardosimbolisti, le novità lessicali e sintattiche, la poetica degli oggetti pascoliana e, in parte, la sensualità della parola dannunziana saranno rielaborate o, quest'ultima, magari parodiata in vario modo lungo l'intero Novecento. Viceversa, pochi riscontri otterranno le opere pascoliane più tarde, di carattere politico-civile (da *Odi e inni*, 1906, a *Poemi del Risorgimento*, 1913), mentre dell'ultimo d'Annunzio verrà apprezzato proprio il momento meno eroico, ovvero il frammentismo in prosa lirica del *Notturno* (1921; per approfondimenti, cfr. il volume *L'Ottocento*). L''attraversamento' del modello dannunziano, dominante all'avvio del secolo, inizia peraltro a ridosso del 1903, quando cominciano a uscire le prime raccolte dei poeti **crepuscolari** (cfr. *infra* § 2.1). Questi ultimi si rifacevano, più ancora che a Pascoli, a modelli tardorealistici italiani e soprattutto a simbolisti franco-belgi, nei quali si fondevano malinconia e consapevolezza della marginalità della poesia nelle società ormai pienamente borghesi. La protesta contro la mercificazione dell'arte, quindi, avveniva dal basso piuttosto che attraverso la ricerca di una vita sublime, come in d'Annunzio e in altri decadenti. Sarà poi il maggiore degli autori di questo gruppo, Guido Gozzano, a sancire la diversità del modello etico e poetico crepuscolare, che si concretizzava, soprattutto nel suo caso, in una cifra lirica connotata dall'ironia.

Nel suo insieme, il crepuscolarismo non si configura come una tendenza trasgressiva e di rottura. Invece, proprio all'inizio del secolo esplodono a livello europeo le cosiddette **avanguardie**, movimenti artistici che intendono rompere definitivamente i ponti con le forme più tradizionali e di maniera, sia attraverso le opere, sia e a volte soprattutto attraverso le dichiarazioni di *poetica*. Alcuni di essi giungono a rifiutare l'arte stessa in quanto istituzione, non solo arrivando a impiegare elementi industriali e di uso comune per la realizzazione di opere, ma addirittura sottolineando che le nuove forme di 'sublime' artistico possono essere costituite dal rovesciamento parodico della funzionalità quotidiana: così, Marcel Duchamp, uno degli esponenti dell'avanguardia forse più oltranzista, il **dadaismo** (1916-22), propone nel 1917 una sua scultura intitolata *Fon-*

tana, e in realtà costituita da un orinatoio capovolto. Ma senza arrivare all'irrisione dadaista, la pittura volutamente deformata di un Picasso e in generale del **cubismo** rompe in modo definitivo il legame con la prospettiva di tipo rinascimentale, mentre le composizioni su base atonale (con una tecnica poi nota come **dodecafonia**) di Arnold Schönberg abbandonano la scala armonica che, per quanto corretta ed erosa, ancora resisteva nella musica di fine Ottocento. Tra i maggiori movimenti d'avanguardia va poi segnalato l'**espressionismo**, caratterizzato da una voluta deformazione dei codici espressivi e dei soggetti delle varie arti, e sviluppatosi soprattutto in Germania e nei paesi di lingua tedesca a partire dal 1905 circa. È da notare infine che a Parigi, centro principale di tutte le avanguardie, operavano a inizio secolo numerosi letterati che cominciavano a intersecare scrittura e grafica, con sperimentazioni soprattutto di poesia visiva, come nel caso di Guillaume Apollinaire con i suoi *Calligrammi* (1918).

Apollinaire fu tra i primi sostenitori del futurismo, che venne lanciato con provocatòri manifesti nel 1909 da uno scrittore italiano, Filippo Tommaso Marinetti, cui si affiancarono subito artisti e musicisti (cfr. *infra* § 2.2): si tratta di un'avanguardia dai tratti fortemente aggressivi e tecnologici, che ebbe successo legandosi spesso a movimenti politici rivoluzionari, come il fascismo o il comunismo. Il futurismo raggiunse una diffusione capillare in Italia, ma non ottenne in letteratura risultati di grande valore, se non sul versante delle poetiche. Viceversa, considerevoli furono i risultati ottenuti da altri scrittori sperimentali italiani più vicini al movimento espressionista ma senza una propensione spiccatamente trasgressiva, i cosiddetti *vociani*, legati alla rivista fiorentina **«La Voce»**, attiva con diverse serie tra il 1908 e il '16, ma influente in modo indiretto anche in seguito (cfr. *infra* § 2.3). Dalle indicazioni sin qui fornite si può già inferire che, nei settori dominanti della letteratura italiana di inizio secolo, in particolare quelli legati alla cultura fiorentina o a quella milanese, le tendenze verso la lirica nelle sue diverse forme e la prosa frammentista (ossia scritta in *frammenti* spesso liricheggianti) sono nettamente più forti rispetto a quelle verso la prosa narrativa. A ciò si deve aggiungere che nell'ambito della critica più autorevole si andava ormai affermando il dominio del filosofo neoidealista Benedetto Croce, che pubblicò nel 1902 una sua monumentale *Estetica*, dalla quale derivarono varie conseguenze per la valutazione

delle opere letterarie. Fra le principali, si può segnalare la distinzione tra **poesia** e **non-poesia**, poi sempre più radicalizzata nel pensiero crociano, e comunque ispiratrice di una critica tendenzialmente portata a distinguere tra le parti di un'opera in cui l'invenzione fantastica o meglio **intuizione** si fa immediatamente **espressione** linguistico-stilistica, e quelle in cui permane il progetto non realizzato, o anche la struttura logico-argomentativa ma non poetica. In questo modo, non solo si arrivava a giudicare negativamente l'architettura allegorico-teologica della *Commedia* dantesca, oppure i passi troppo filosofico-raziocinanti dei *Canti* leopardiani, ma si considerava in genere la lirica superiore alla prosa narrativa e, in ambito poetico, gli ideali classici e tradizionali, incarnati in ultimo da Carducci, superiori alle tendenze avanguardistiche. Non a caso, Croce giudicò molto severamente quasi tutti gli scrittori contemporanei, influenzando così un largo numero di critici accademici.

La subordinazione della prosa narrativa alla lirica non implicò comunque a inizio secolo un totale rifiuto del romanzo. Innanzitutto va considerata la sostanziosa prosecuzione di alcuni filoni inaugurati a fine Ottocento, specie quello in genere classificato come *decadente*, con capofila il solito d'Annunzio, del quale uno dei romanzi più ambiziosi, *Il fuoco*, incentrato sul tema già wagneriano dell'incontro fra le arti per giungere all'*opera d'arte totale*, esce per l'appunto nel 1900. Si deve poi citare Antonio Fogazzaro, nel quale permane fondamentale l'intreccio di spiritualismo tormentato e passionalità raffrenata, non senza incursioni nell'ambito politico ed ecclesiastico (specie con *Il santo*, 1905: per approfondimenti, cfr. il volume *L'Ottocento*). Certo, perde mordente il filone verista, orfano di Verga ormai più interessato al teatro e al racconto breve che al romanzo: anche quello che viene considerato un ultimo frutto di questa corrente, *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana (1901), in realtà è debitore quasi più verso la narrativa di tipo psicologico (con aspetti misteriosi) che non verso quella verista (cfr. *infra* § 4.1). D'altro canto, si comincia a imporre anche in Italia un'editoria soprattutto milanese pronta a stampare testi capaci di raggiungere un vasto pubblico: dopo *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis, che proponeva ancora sani valori nazionali, vengono alla ribalta autori che rendevano più popolari le squisitezze dannunziane, accentuando in particolare gli aspetti

erotico-mondani, come il modenese Guido da Verona che ottenne un ampio successo nel 1916 con *Mimì Bluette fiore del mio giardino*.

In questo contesto risultava abbastanza rara l'elaborazione di una prosa narrativa sperimentale o quanto meno originale. Si debbono perciò citare casi isolati, come quello di Luigi Pirandello, già autore a fine Ottocento di numerose opere in qualche misura ascrivibili al filone verista, ma che esce decisamente da questi limiti con *Il fu Mattia Pascal* (1904): singolare storia di un cambio d'identità, in cui la riflessione pirandelliana sui limiti dell'*io* e sulla crisi dell'*individuo* in quanto istituzione anagrafico-borghese si coniuga con la riscoperta di un filone narrativo di tipo **umoristico**. Se a quest'altezza cronologica la riscoperta di tale filone, che stava per essere rivalutato anche in ambito europeo, fu forse dovuta, per Pirandello, più a una propensione personale che non a contatti con i nascenti movimenti d'avanguardia, sta di fatto che i temi affrontati dall'autore siciliano anche nelle novelle e poi nella produzione teatrale rimasero alcuni di quelli più essenziali nella cultura primonovecentesca: ciò favorì alla lunga l'accettazione delle sue dissonanze di scrittura, viceversa molto contestate all'epoca (ma pure in seguito) specialmente da Croce, ferocemente avverso alla poetica pirandelliana in genere. L'opera di Pirandello rimase quindi per un buon periodo ai margini del sistema letterario ufficiale; tuttavia, ora riconosciamo nel suo modo di affrontare temi tipici del disagio sociale e psicologico, gli stessi oggetto delle coeve analisi di Freud e della nascente psicanalisi, un'apertura coraggiosa che, assieme alle forme di sperimentazione narrativa e drammaturgica, rendono la narrativa e la drammaturgia pirandelliane esempi di quel **modernismo** europeo che trova in autori come Joyce, Eliot o V. Woolf dei significativi esponenti. Benché non manchino le affinità con le avanguardie, i modernismi evitarono di giungere a rotture radicali con la tradizione e proposero sperimentalismi mai fini a sé stessi. Semmai, in Italia presto le forme di modernismo s'intrecciarono con una forte, ma mai passiva, rivisitazione della tradizione (è il caso per esempio di Montale, che esamineremo nel cap. III).

La fine di questa stagione varia e ricca di fermenti può essere indicata in un lasso di tempo relativamente ampio. Di sicuro, la prima guerra mondiale costituì un limite – anche per la tragica e prematura scomparsa di molti artisti – e insieme un banco di prova per molte avanguardie, prima

fra tutte quella futurista che, in linea con i suoi ideali, sostenne decisamente la lotta fra le nazioni europee e che, nel dopoguerra italiano, fu in prima fila, specie con Marinetti, nell'appoggiare il movimento fascista. Molto diversa la reazione di altri autori, soprattutto del versante vociano-espressionista, che dopo iniziali entusiasmi rifiutarono completamente il massacro bellico, proponendo opere intensamente autobiografiche. Si colloca qui l'opera più innovativa nel panorama della lirica sino alla fine degli anni Dieci, ossia *Allegria di naufragi* (1919) di Giuseppe Ungaretti, frutto della rielaborazione di una raccolta del 1916 (*Il porto sepolto*), e in seguito ulteriormente modificata (e uscita nel 1931 col titolo di *L'allegria*). Con questa raccolta giungono a un limite estremo sia l'attenzione alla **parola pura**, assoluta, di ascendenza mallarmeana, sia la **disgregazione metrico-sintattica**, praticata da Apollinaire e dai futuristi, qui motivata dalla necessità di rappresentare una realtà in frantumi come quella sperimentata dal soldato Ungaretti nelle trincee.

Su un altro versante, quello del teatro, il vertice della produzione sperimentale viene toccato nel 1921 con i *Sei personaggi in cerca d'autore*: Pirandello, dopo una serie di tentativi abbastanza ramificati, punta decisamente sulla riflessione metateatrale e sulla scrittura di testi in cui le sue ossessioni – come il rapporto tra la *vita* nella sua perenne energia e la *forma* in cui la società e le convenzioni la costringono – vengono quasi allegorizzate nella rappresentazione scenica. Di qui comincia la fortuna addirittura internazionale del nostro drammaturgo, che nel giro di pochi anni raggiunse una fama larga benché non incontrastata: egli però fu poi indotto a scrivere una serie di opere manierate, tanto da favorire il facile stereotipo del **pirandellismo**.

Di fatto, con i primissimi anni Venti si avviò a conclusione una fase variamente sperimentale della nostra letteratura, che diede ancora frutti molto significativi (primo fra tutti, benché ancora una volta con una genesi laterale, *La coscienza di Zeno*, 1923, di Italo Svevo), ma non fu più dominante, sia per esaurimento interno, sia per i vincoli progressivamente imposti dal fascismo. E già in quello stesso periodo cominciò ad affermarsi una volontà di **ritorno all'ordine**, che peraltro andrà esaminata nelle sue molteplici e a volte assai differenti sfaccettature.

2. LA POESIA

2.1. Il crepuscolarismo

Come si è accennato nella parte introduttiva, una prima tendenza della lirica italiana che si comincia a staccare dal grande filone tardosimbolista-decadente, rappresentato ancora attivamente da Pascoli (peraltro, da vari punti di vista, precursore del Novecento) e d'Annunzio, è quella del **crepuscolarismo**. Il termine fu coniato dal critico Giuseppe Antonio Borgese per indicare più un atteggiamento spirituale e quindi un campo dell'immaginario poetico, che non un preciso gruppo di autori: e in effetti, il crepuscolarismo non è un gruppo coeso, bensì un movimento diramato in varie regioni d'Italia, non senza differenze tra le maggiori varianti, quella piemontese, quella emiliano-romagnola e quella romana. Tale atteggiamento si basa sulla consapevolezza della lateralità della poesia nella società borghese-capitalistica, che comporta non un tentativo estremo di riscatto attraverso l'autoesaltazione e la ricerca di una vita inimitabile, secondo il modello dannunziano, ma il restringimento della propria prospettiva vitale alle piccole cose quotidiane, alla banalità accettata ora con malinconia, ora con ironia. A questi aspetti si lega l'uso di un linguaggio ordinario, senza punte eccessive, al limite del denotativo (come nel famoso *incipit* di Marino Moretti: «Piove. È mercoledì. Sono a Cesena...»); oppure con un voluto abbassamento dell'*aulico* fatto scontrare con il *prosaico*, con effetti marcatamente ironici (è la via scelta dal maggior autore crepuscolare, Guido Gozzano). Di certo, la poesia delle piccole cose aveva trovato un'anticipazione nella poesia realistica della tarda Scapigliatura e poi in Pascoli, ma anche e forse ancora più evidentemente in un particolare filone del simbolismo di fine Ottocento, quello franco-belga: modelli specifici sono per esempio *Il regno del silenzio* (1891) di Georges Rodenbach e *La saggezza e il destino* (1898) di Maurice Maeterlinck. I crepuscolari però rinunciano a investire di valori simbolici gli oggetti quotidiani, e semmai li nominano e li descrivono in quanto espressioni di una cultura sempre più emarginata, relegata nelle soffitte, oppure di una sensibilità piccolo-borghese, legata alle «buone cose di pessimo gusto» (Gozzano), alla difesa di un microcosmo volutamente al di sotto di quanto richiederebbe l'attivissima società commerciale primonovecentesca. Ecco

quindi che il **tema dell'inettitudine**, già presente in molte opere (specialmente romanzi) dell'Ottocento, diventa basilare per la costruzione dell'io poetico crepuscolare, che rivendica la sua incapacità di vivere grandiosamente, di superare la meschinità borghese come l'esteta d'Annunzio, agli occhi dei crepuscolari esempio sommo di falsità artistica e morale.

Fra i primi poeti a distinguersi nel filone crepuscolare va ricordato il romano **Sergio Corazzini** (1886-1907), morto giovanissimo di tubercolosi. Nelle sue poesie, fra le quali spicca *Piccolo libro inutile* (1906), prevale il sentimento doloroso dell'impossibilità di fare poesia, e la rivendicazione di una sincerità che porta al rifiuto degli artifici retorici. Come recita il suo testo forse più emblematico: «Perché tu mi dici: poeta? / Io non sono un poeta. / Io non sono che un piccolo fanciullo che piange...». A ciò si accompagnano una scelta metrica piuttosto semplificata (strofe di endecasillabi o settenari, sonetti, componimenti a schema libero ecc.), e un uso linguistico-stilistico del tutto medio, pressoché privo di punte elevate o di preziosismi. In poeti di area emiliano-romagnola, come il ferrarese **Corrado Govoni** (1884-1965) e il cesenaticense **Marino Moretti** (1885-1979), prevale invece l'elencazione monotona di oggetti e di situazioni prive di rilevanza. Anzi, nel primo il catalogo risulta la forma poetica preferita, tanto che molte delle poesie della sua prima fase si configurano come lunghi elenchi, quasi descrizioni in versi ben poco martellati. In Moretti, che come altri autori di questo periodo trova a Firenze la cassa di risonanza per la sua produzione, e che dopo varie prove giunge a un primo rilevante risultato con *Poesie scritte col lapis* (1910), predomina invece la sottolineatura del vuoto esistenziale, per cui la poesia ha la prima se non unica funzione di dire il «niente da dire» ormai rimasto ai poeti.

▶ **Guido Gozzano.** Una via distinta dalle precedenti viene invece battuta dal torinese Guido Gozzano (1883-1916), il quale ripropone i temi già visti in una chiave ironica, riuscendo così a demistificare le mitologie del sublime simbolistico-decadente, in particolare quelle di Gabriele d'Annunzio. L'io delle raccolte gozzaniane (*La via del rifugio*, 1907, e soprattutto *I colloqui*, 1911) rifiuta decisamente di atteggiarsi a «gabrieldannunziano», rivelandosi invece come «un coso con due gambe / detto guidogozzano» (*Nemesi*). L'abbassamento del nome proprio a nome comune, senza maiuscole e

scritto senza separazioni, indica emblematicamente il raggiungimento del nadir, della posizione opposta allo zenit del sublime «io» dannunziano. Ma appunto si tratta di antisublime o di sublime dal basso: in Gozzano non si trova solo la rinuncia o il grigiore, ma la rivendicazione a suo modo etica del doversi distinguere dai miti già romantici e decadenti. E non a caso, la «vergogna» della poesia viene rappresentata attraverso un'elaborazione stilistica e metrica corrosiva, che riprende versi tradizionali (dalle strofe di endecasillabi ai doppi settenari o martelliani), ma li tratta con voluta libertà, e a volte con un gusto per il paradosso, evidente nella rima *camicie* : *Nietzsche* della celebre *La signorina Felicita*. Insomma, mentre si riduce a «coso», metamorfosi estrema dell'inetto-clown-buffone, Gozzano riscatta la sua posizione mettendo in rilievo la falsità di quelle superomistiche in voga, grazie anche a un gioco raffinato e in parte caustico con la tradizione letteraria. Fra i temi che meglio rappresentano questo insieme si può citare quello dell'eros, cavallo di battaglia del vitalismo e insieme dell'estetismo mortuario dannunziani. In Gozzano, l'eros o viene del tutto evitato e bloccato sul nascere (addirittura per la «viltà » dell'io-poeta, come in *Invernale*), oppure viene solo ipotizzato, in rapporto a donne irraggiungibili (come in *Cocotte* e nell'esemplare *L'amica di Nonna Speranza*), oppure viene ridotto ad avventura prosaica con modeste servette (si veda, oltre alla già citata *Signorina Felicita*, *Elogio degli amori ancillari*). Al fondo, si coglie nelle poesie gozzaniane la tentazione di un annullamento nichilistico, che impedisce ogni azione davvero degna di questo nome, e che non porta al suicidio solo in virtù di un distacco ironico a volte coincidente con una sorta di fatalismo, come nella poesia dedicata a uno dei 'doppi' del poeta, Totò Merùmeni, che appunto si chiude con il verso: «E vive. Un giorno è nato. Un giorno morirà».

2.2. Il futurismo

La prima e più consapevole avanguardia letteraria in Italia è il **futurismo**, che peraltro nasce in rapporto alle tendenze sperimentali più avanzate d'Europa, quelle parigine. È a Parigi infatti che si forma **Filippo Tommaso Marinetti** (1876-1944), l'ideatore delle formidabili eversioni futuriste e il punto di riferimento di esperienze artistiche varie, innanzitutto pittoriche

con Umberto Boccioni e Carlo Carrà, poi letterarie e musicali. Ed è a Parigi che, con l'aiuto del grande poeta sperimentale **Guillaume Apollinaire**, amico fra l'altro di molti pittori cubisti, esce uno dei primi *Manifesti* del futurismo, pubblicato sul «Figaro» il 20 febbraio 1909. In esso Marinetti pone in rilievo, a mo' di slogan, alcuni dei punti essenziali della poetica futurista: prima di tutto, il rifiuto totale di ogni forma di tradizione, l'accettazione del presente fatto di macchine e di velocità (per cui «un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*»), di forza e di violenza (la guerra è la «sola igiene del mondo»), e insieme una spinta verso il futuro in quanto espressione di un movimento incessante e rivoluzionario, mitizzato sino al punto di affermare che «noi [futuristi] viviamo già nell'assoluto, poichè abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente».

Specie in ambito letterario, le indicazioni di poetica (spesso già opere letterarie in sé) appaiono più interessanti dei risultati degli autori futuristi. Del resto la teorizzazione artistica appare una parte integrante dell'opera di tutte le avanguardie, certo sulla scorta delle tendenze iniziate già con il primo romanticismo di fine Settecento e inizio Ottocento ma ormai, nel Novecento, per una necessità ineludibile, quasi che il gesto artistico non potesse essere compreso senza uno sfondo autointerpretativo. Ecco quindi che i manifesti del futurismo, molto spesso promossi o avallati da Marinetti, si susseguono sempre più ripetitivamente fino agli anni Quaranta, quando il movimento, che dopo la prima guerra mondiale si era avvicinato al fascismo, diventando una delle forme d'arte del regime, esaurì definitivamente la sua azione. Col tempo, il futurismo provò a proporre i suoi oltranzismi su tutti i fronti della letteratura, dalla narrativa al teatro, ma il primo settore di sperimentazione fu la poesia, sulla quale Marinetti espose alcune sue precise riflessioni in un ennesimo *Manifesto* del 1912: in esso si teorizzava l'eversione sintattica, l'abolizione degli aggettivi e degli avverbi nonché della punteggiatura, mentre doveva dominare l'uso dell'*analogia*, intesa come «l'amore profondo che collega le cose distanti». L'immaginario doveva essenzialmente rientrare nell'ambito tecnologico e non in quello naturalistico.

In concreto, Marinetti raggiunge i risultati più interessanti della sua sperimentazione con le **Parole in libertà**, ovvero con la creazione di composizioni tipografiche in cui le parole sono accostate senza precisi nessi sin-

tattici, e spesso disposte a formare figure di oggetti tecnici o bellici: è il caso di *Battaglia Peso+odore* (1912) e soprattutto del «poema parolibero» *Zang Tumb Tumb* (1914), nei quali la violenza della guerra sognata e ormai avviata si estrinseca appunto nella grafica, nonché nella scelta di parole onomatopeiche e spesso prive di una semantica stratificata: esse sono semmai legate all'evocazione del rumore che manifesta in modo immediato il «dinamismo degli oggetti». Con le «parole in libertà » si portava agli estremi l'eversione rispetto alla poesia canonica, già iniziata dai sostenitori del *verso libero* fra Otto e Novecento, come **Gian Pietro Lucini** (1867-1914), in effetti omaggiato dallo stesso Marinetti per le sue *Revolverate* (1909), ma da molti punti di vista ancora legato addirittura al carduccianesimo. Negli anni successivi alla prima guerra mondiale, le sperimentazioni marinettiane risulteranno meno sorprendenti e poi per così dire obbligate. Altri tentativi saranno compiuti da alcuni dei seguaci più fedeli, **Luciano Folgore** (1888-1966) e **Paolo Buzzi** (1874-1956).

In realtà le opere più significative del futurismo vengono da altri autori, e addirittura da tendenze almeno in origine distinte da quella marinettiana. Infatti, se la prima diffusione del futurismo avviene in Italia nella città industrialmente più avanzata, Milano, dove operano pure i maggiori pittori del movimento, come Boccioni, abbastanza presto si fa strada una variante che ha come baricentro la colta Firenze, assai meno industrializzata ma punto di convergenza di numerosi filoni letterari, dove già operava lo scrittore e intellettuale **Giovanni Papini** (1881-1956), e dove iniziarono la loro attività un artista e scrittore quale **Ardengo Soffici** (1879-1964) e un autore poliedrico come **Aldo Palazzeschi** (1885-1974). Il rapporto con Marinetti e i suoi fu a tratti burrascoso, giungendo sino allo scontro fisico: ma, dopo le polemiche testimoniate dalla rivista di Papini «Lacerba» (una delle più celebri del futurismo), aumentò la convergenza sui temi di fondo in campo artistico e politico (con il sostegno battagliero a favore dell'intervento in guerra). Soffici è un valido sperimentatore con il suo *BÏF§ZF + 18. Simultaneità e chimismi lirici* (1915), nel quale si coglie bene l'intersezione con l'attività pittorica, nonché la conoscenza delle contemporanee prove di Apollinaire, i *Calligrammi* (cfr. *supra* § 1). Palazzeschi approda al futurismo dopo esordi di ascendenza pascoliano-crepuscolare, in questo seguendo un percorso analogo a quello del già citato Govoni (che per esempio pubblica nel 1915

Rarefazioni e parole in libertà). Ma l'approdo è dovuto a una carica eversiva e tendenzialmente beffarda, che appare intrinseca a questo autore più che acquisita per ragioni di poetica: ne è prova la raccolta più innovativa e fortunata di Palazzeschi, *L'incendiario* (1910), che contiene fra l'altro la celebre *E lasciatemi divertire!*, dove il poeta appare come uno strambo individuo (saltimbanco più che clown), il quale dissacra con i suoi versi brevissimi, e spesso con puri 'suoni-sberleffi', l'idea canonica di lirica. Prevalgono quindi forme libere, quasi filastrocche scandite da ripetizioni fonico-ritmiche, che si avvicinano in qualche caso al *nonsense*, o che raccontano vicende grottesche di personaggi stravaganti. Le pulsioni anarchiche implicite in questi testi si colgono adeguatamente pure in opere successive, come il gruppo di testi narrativi dedicati all'«omino di fumo» *Perelà* (editi a partire dal 1911), o il diario-manifesto del *Controdolore* (1914). La sostanziale anarchia palazzeschiana si conferma nel 1914, quando, forse unico tra i futuristi, rifiuta di sostenere l'interventismo e si apparta dal gruppo. Negli anni successivi, Palazzeschi adotterà forme molto più tradizionali (per esempio nel fortunato romanzo *Le sorelle Materassi*, 1934), prima di ricapitolare il suo percorso comico-satirico-parodico con *Il buffo integrale* (1966).

Nel complesso, il futurismo si configura come il più forte tentativo di rifiutare integralmente le forme tradizionali mai effettuato in Italia, tanto che la sua diffusione risulterà capillare. La sua valenza ideologica, oltre che artistica, è evidente: il disprezzo della borghesia si esplicita qui non in forme estetizzanti, come in d'Annunzio (peraltro autore di un rapido avvicinamento ai modi futuristi negli anni Dieci), ma in volute riduzioni del linguaggio alla sua essenza 'energetica', sostanzialmente deprivato delle risonanze auliche acquisite nel tempo. Questa tendenza comportò un salutare abbandono dei lirismi più patetici e dell'eccessiva sovraesposizione dell'io (*Uccidiamo il Chiaro di luna!*, suona un altro dei motti più celebri dei futuristi), ma alla lunga non poteva non cadere nella ripetitività del gesto distruttivo e dissacrante. Nonostante i limiti oggi evidenti, il futurismo fu capace di affiancarsi alle principali correnti d'avanguardia europee, trovando una rielaborazione nel cubofuturismo russo, poi assunto, dopo il 1917, come arte ufficiale dal primo comunismo rivoluzionario, in particolare con l'attività del grande poeta **Vladimir Majakovskij**.

2.3. La linea espressionista

Confrontabile con la grande avanguardia europea appare un filone della letteratura italiana del primissimo Novecento definito in genere come *espressionista*. Il critico Gianfranco Contini considerava l'espressionismo (inteso, in senso generale, come la tendenza a far interagire codici linguistici e stilistici diversi per ottenere effetti dissonanti e originali) una vocazione tipica della nostra letteratura sin dalle origini, e in particolare da Dante, che nella *Commedia* impiegava vocaboli derivati da varietà dialettali non toscane, termini popolari assieme a termini aulici ecc. L'uso di molteplici varietà linguistiche dell'italiano, nonché di un lessico raro o in alcuni casi di neologismi, e di una sintassi spezzata e complessa, si ritrova in numerosi autori degli inizi del secolo, che si potrebbero confrontare con quelli dell'espressionismo propriamente detto, cioè il movimento di avanguardia sviluppatosi a partire dal 1905 e diffusosi soprattutto in Germania, ma anche in tutta Europa (cfr. *supra* § 1). Tuttavia, tra la linea espressionista italiana e l'espressionismo avanguardistico nelle sue molteplici configurazioni si notano non solo affinità, ma anche differenze: la più vistosa è che il secondo affronta molto più direttamente i grandi temi della modernità primonovecentesca (dal dominio delle macchine e dell'industria, alla necessità di un'estetica del brutto e dell'osceno, da contrapporre all'estetismo prezioso del simbolismo-decadentismo), ed è perciò assai attento alle problematiche politico-rivoluzionarie.

Molti degli autori inseribili nel filone espressionista italiano collaboravano con la rivista fiorentina **«La Voce»**, la più propositiva del periodo (uscì tra il 1908 e il 1916: cfr. *infra* 6.2), che pubblicò molti giovani autori anche in volumi autonomi. La scrittura dei 'vociani' si esplicitava soprattutto nella forma del **frammento**, ovvero in testi brevi e intensi, dalla forte evocatività e dalla tensione di tipo lirico pure quando veniva impiegata la prosa. Spesso lo scopo era quello di scavare nell'interiorità spirituale: non a caso molti autori della «Voce» erano attenti alle correnti filosofico-religiose antipositiviste, in particolare alle teorie del francese Henri Bergson. In questa prospettiva, uno dei più rappresentativi fra i vociani è il milanese **Clemente Rebora** (1885-1957), che manifestò nelle sue raccolte poetiche *Frammenti lirici* (1913) e *Canti anonimi* (1922) una propensione all'analisi esistenzia-

le acuta quanto drammatica: la sua forza è dovuta all'uso di un linguaggio aspro e denso, sicché riprese colte (soprattutto dantesche) e neologismi si inseriscono in una versificazione molto martellata, ricca di rime ravvicinate e di frequenti ripetizioni. Vengono così raggiunti effetti fonici di intensità addirittura violenta («bùssano i timpani cupi / strìsciano i sistri lisci...»), che si accompagnano a una percezione sofferta dell'insignificanza del vivere: non a caso, Rebora scelse poi la religione e il sacerdozio, proseguendo la sua attività poetica solo negli ultimi anni di vita.

Fra gli altri autori vociani, meritano di essere ricordati almeno **Giovanni Boine** (1887-1917) e **Piero Jahier** (1884-1966). Il primo, ligure, fu un critico molto battagliero (persino contro i direttori della «Voce»), ma viene ricordato in particolare per i suoi esperimenti di **poemi in prosa**, ovvero testi che, sulla scorta dei modelli francesi di Baudelaire e Rimbaud, tendono a esprimere sentimenti lirici in frasi brevi e intense, prosastiche ma scandite da una forte ritmicità (*Frantumi*, 1915). Jahier, genovese ma vissuto a lungo a Firenze, impiegò spesso in alternanza poesia e prosa, incrociando un forte impegno etico e civile con un rigorismo religioso, che lo portò per esempio ad affrontare la prima guerra mondiale con un sentimento di fratellanza nei confronti dei soldati in trincea (si veda la raccolta delle *Poesie*, 1964).

All'ambiente vociano si accostò pure il marradese **Dino Campana** (1885-1932), nella cui opera principale, i *Canti orfici* (1914), si colgono tuttavia molteplici influssi, da quelli derivati dai poeti maledetti francesi (in particolare da Rimbaud) ad altri di matrice futurista, mentre non mancano tracce di un'eccentrica conoscenza dei classici, da Dante a Goethe, sino alla triade Carducci, Pascoli, d'Annunzio. Come denuncia già il titolo, i *Canti orfici* vogliono collocarsi nell'alveo dell'**orfismo**, ovvero di una poesia sostanzialmente simbolista, che mira a evocare significati profondi e nascosti dietro la superficie della realtà. La propensione *visionaria* si smorza però, secondo molti interpreti, in una più consueta attitudine al *visivo*: in effetti sono frequenti in Campana i testi che prendono spunto da paesaggi o da dipinti, per tentarne una rappresentazione nella scrittura. A livello stilistico, pur essendo riscontrabili ampie escursioni, il libro campaniano, che contiene testi in versi e altri (come *La notte*) in prosa lirica, presenta alcuni tratti ricorrenti, per esempio l'uso insistito dell'anafora e in generale delle figure di ripetizione, per creare un ritmo quasi onirico. Testo dalla storia travagliata

quasi quanto quella dell'autore (rinchiuso varie volte in manicomio), i *Canti orfici* raggiungono i risultati più alti in poesie come *Genova*, dove il gusto visionario incontra quello visivo, e la ricerca della potenza vitale, senz'altro derivata da Nietzsche, si coniuga con una percezione finale dell'impossibilità della sua durata, mentre l'io-poeta resta solo nella «infinitamente occhiuta devastazione» della «notte tirrena».

Poco vistose infine sono le tracce espressioniste-vociane nel ligure **Camillo Sbarbaro** (1888-1967), che pure pubblicò uno dei suoi libri più riusciti, *Pianissimo* (1914), per le edizioni della «Voce». In realtà il dettato dei suoi versi (e, diversamente, anche dei suoi frammenti in prosa, *Trucioli*, 1920) risulta quasi privo di punte oltranziste, ed è segnato da una nettezza a suo modo classica, che conferisce perentorietà ed efficacia: «Nel deserto / io guardo con asciutti occhi me stesso». *Pianissimo* presenta numerosi testi rivolti a un interlocutore oppure al poeta stesso: ciò sottolinea la volontà di manifestare le riflessioni interiori, spesso scaturite da eventi occasionali. Lo scavo etico, derivato da un contrastato nichilismo, contraddistingue i testi di Sbarbaro che, pur presentando affinità con alcuni vociani o crepuscolari, trova in Leopardi il modello prediletto. Per la sua capacità di impiegare elementi tradizionali (compreso l'endecasillabo) senza pedanteria, e per la sua lucida e non gridata analisi della sofferenza esistenziale, questo autore appartato costituirà un punto di riferimento per poeti più giovani, soprattutto per Eugenio Montale (cap. III § 4).

3. GIUSEPPE UNGARETTI

3.1. La formazione culturale

Nel campo delle sperimentazioni di matrice avanguardista si colloca in prima istanza l'opera di Giuseppe Ungaretti (1888-1970). Di origini lucchesi, Ungaretti visse a lungo ad Alessandria d'Egitto, e poi studiò a Parigi tra il 1912 e il '14, entrando in contatto con molti esponenti delle avanguardie, in particolare con Guillaume Apollinaire. Nella sua formazione, piuttosto eterogenea e comunque all'inizio avvenuta al di fuori dei centri culturali italiani più importanti, interagiscono interessi letterari (dal tardo simbolismo,

e in particolare da Mallarmé, al futurismo, grazie ai suoi contatti con Papini) ma anche politici, che indussero il giovane a partecipare alla prima guerra mondiale: esperienza traumatica e definitiva spinta alla scrittura poetica, che portò a un esito folgorante con *Il porto sepolto*, uscito a Udine nel 1916 in soli 80 esemplari mentre l'autore era ancora al fronte. Al termine del conflitto, Ungaretti strinse rapporti sempre più forti con l'ambiente fiorentino, dove nel 1919 uscì *Allegria di naufragi*, e poi con quello di Roma, dove si trasferì, aderendo al fascismo. Tra gli anni Venti e Trenta, il poeta fece sue molte istanze del regime e del cattolicesimo, riadattando nei suoi versi una mitologia di forte impronta nazionalistica e religiosa, e tornando a impiegare una metrica più canonica e immagini di un denso simbolismo, specialmente nella sua seconda raccolta, *Il sentimento del tempo* (1933). Successivamente Ungaretti continuò ad allargare la sua conoscenza dei classici italiani e stranieri, grazie anche a numerosi viaggi all'estero e a un'intensa opera di traduttore. Tuttavia le sue raccolte poetiche non ottennero consensi pari alle prime, sebbene il grande progetto intitolato *Vita d'un uomo*, che doveva raccogliere la sua *opera omnia*, sia continuato sino alla morte, con il sostegno di numerosi critici e interpreti.

3.2. *L'Allegria*

L'allegria è il libro poetico più rilevante della fase primo-novecentesca. La sua gestazione fu piuttosto elaborata: al nucleo costituito dal *Porto sepolto* (1916), si aggiunsero varie sezioni nell'edizione uscita a Firenze, da Vallecchi, col titolo *Allegria di naufragi* (1919): questa raccolta sarà poi sottoposta a numerose varianti nel 1931, assumendo il titolo definitivo *L'allegria*, e nel 1942, secondo una prassi tipica di questo autore. Le forti novità della versificazione ungarettiana sono evidenti già dal *Porto sepolto*. In primo luogo, alla poesia viene riassegnata un'alta funzione, di ascendenza chiaramente simbolista, e comunque lontana tanto dall'ironia o malinconia crepuscolare, quanto dall'oltranzismo vitalistico futurista benché componenti futuriste agiscano in parte su Ungaretti. Lo stesso porto, che rimanda a quello antico di Alessandria d'Egitto, inghiottito dal mare, appare sin dalla poesia eponima un luogo orfico, dove «arriva il poeta / e poi torna alla luce

con i suoi canti / e li disperde»: ciò che resta è un «nulla / d'inesauribile segreto», e proprio grazie a questa apparente contraddizione (fra il nulla e l'inesauribilità del mistero poetico) brilla la magia della parola lirica, capace di sublimare persino il niente dell'esistenza del singolo. Un niente che si sostanzia, nel *Porto*, nelle poesie scaturite dal dramma dell'autore, soldato di trincea per il quale «la morte / si sconta / vivendo» (*Sono una creatura*), che si trova «buttato vicino / a un compagno / massacrato» (*Veglia*), a cui la vita «pare / una corolla / di tenebre» (*I fiumi*). Insomma, la ricerca di un «inesauribile segreto» parte dall'ansia di giustificare un terribile trauma personale, che porta ripetutamente l'io-poeta a chiedersi quale sia il suo rapporto con Dio o quale può essere il luogo in grado di ridonare una pace effettiva al corpo e allo spirito. In questa prospettiva, la poesia può apparire, secondo il testo conclusivo della prima raccolta ungarettiana (dal titolo programmatico *Poesia*), «la limpida meraviglia / di un delirante fermento», e ogni singola parola «scavata è nella mia [del poeta] vita / come un abisso». Ecco riaffermato, implicitamente, il **valore simbolico e insieme salvifico della parola poetica**: ed ecco perché molto spesso la versificazione del primo Ungaretti fa coincidere un singolo vocabolo con un verso. La frantumazione della metrica tradizionale, ridotta a *versicoli*, seppure a volte ricomponibili in versi canonici, mira innanzitutto a ridonare una forte autonomia agli aspetti fonico-semantici.

La compattezza del *Porto sepolto* viene in parte persa con *Allegria di naufragi*, raccolta nella quale confluiscono numerosi nuovi testi, compresi alcuni in prosa, mentre quasi tutti quelli già editi subiscono rimaneggiamenti. In questa nuova raccolta, molto più letta e fondamentale per la successiva fortuna dell'autore, Ungaretti accentua l'uso dell'analogia e delle metafore ardite, eliminando molti elementi troppo cronachistici del *Porto* e lasciando spesso le parole isolate; la sintassi viene semplificata al massimo, in modo che di frequente le poesie risultano costituite da una serie di frasi, spezzate in microversi e senza punteggiatura o quasi. Sebbene l'antecedente di questi procedimenti possa essere rintracciato nelle teorie futuriste (ma non bisogna dimenticare Mallarmé e Apollinaire), il risultato appare diverso, non essendo lo scardinamento beffardo dell'istituzione letteraria lo scopo di questa eversione, bensì quello di ridare un senso forte all'esperienza di un singolo individuo, poeta-soldato sofferente e insieme poeta-evocatore

e creatore di immagini dalla metaforicità ardita e sublime. Va notato che i procedimenti stilistici sono scelti da Ungaretti in rapporto alle potenzialità linguistiche: nelle sue liriche in francese, coeve a quelle italiane e a volte autotraduzioni (*Derniers jours*, 1919), alcuni testi sono ridotti a una semplice frase in prosa lirica (*Militaires*: «nous sommes tels qu'en automne sur l'arbre la feuille»), mentre risultano ancora più elaborati la disposizione grafica e l'uso degli spazi bianchi.

3.3. *Il sentimento del tempo*

Nelle versioni successive dell'*Allegria* (1931 e 1942), Ungaretti tenderà a ridurre gli oltranzismi e a riportare molti versi a una scansione più piana. Si tratta di un segnale sintomatico: il poeta ha compiuto una parabola esistenziale che l'ha portato non solo ad aderire al fascismo e al cattolicesimo, ma anche a riscoprire l'**importanza della tradizione letteraria** italiana ed europea. Già nella seconda raccolta, *Sentimento del tempo* (1933, poi riveduta nel 1936 e nel 1943), il gusto per l'analogia tende a farsi più manierato, ricco di risonanze raffinate che derivano per esempio da un'attenta lettura di Petrarca e di Leopardi; nel contempo si attenuano i riferimenti all'esistenza vissuta. La poesia assume un valore sublime in sé e tende a creare miti (come in uno dei testi più famosi della raccolta, *L'isola*) e metafore preziose, al limite del barocco. Anche la metrica viene ricondotta a misure consuete (in prevalenza endecasillabi e settenari), mentre il lessico risulta depurato e squisito. Insomma, il *Sentimento* appare come la prosecuzione di alcune linee di forza già attive nell'*Allegria* (specie nel '16-'19), ma non può nascondere la perdita della dimensione esistenziale-tragica, nonché di quella più genuinamente sperimentale. Molto forte è invece la dimensione mitologizzante, non solo per il confronto diretto con miti antichi (da quello di Crono, centrale nella raccolta, a quelli della terra e delle stagioni), ma anche per la presenza di figure vicarie, che rappresentano in maniera mediata la condizione del poeta: esemplari in questo senso poesie come *Il capitano* o *Caino*. Sebbene ora la critica tenda a privilegiare la prima fase poetica ungarettiana, bisogna ricordare che, nell'immediato, la seconda raccolta ottenne un largo successo e costituì un punto di riferimento, specie per la poesia ermetica (cfr. cap. III § 2.3).

3.4. Le altre opere poetiche e saggistiche

Nelle opere successive, Ungaretti mantiene un tono in genere retoricamente elevato, sebbene tornino a volte in primo piano i drammi personali, come la morte del figlio Antonietto, che costituisce uno dei temi fondamentali de *Il dolore* (1947), e in particolare delle sezioni *Giorno per giorno* e *Il tempo è muto*; ma pure i drammi del secondo conflitto mondiale emergono in testi come *Mio fiume anche tu*, sorta di appendice al celebre e autobiografico *I fiumi* del 1916. In realtà però, Ungaretti aveva iniziato sin dal 1935 un'altra raccolta, *La terra promessa*, che doveva costituire la terza tappa, l'«autunno» del suo poema complessivo: il testo però esce solo nel 1950 come insieme di vari frammenti in cui, sulla base dell'ipotesto dell'*Eneide*, si fondono miti antichi e virtuosismi barocchi (molto rappresentativa la sestina dal titolo *Recitativo di Palinuro*). Le raccolte successive (*Un grido e paesaggi*, 1952; *Taccuino del vecchio*, 1960 e altre molto scarne), che in parte proseguono i temi delle due precedenti (e addirittura quello del deserto dall'*Allegria*), sono state in genere considerate minori, benché non manchino alcuni testi intensi. In generale, si chiudono qui alcuni percorsi tematici e simbolici presenti sin dai componimenti giovanili di Ungaretti, come la dialettica luce-memoria / buio-oblio, sino al trionfo del ricordo e della vita sulla morte, in una sorta di nuova mitologia a forte caratura religiosa (la 'terra promessa' finale sarebbe anche quella indicata da Dio agli Ebrei nel libro dell'*Esodo*).

Come già accennato, tutti i componimenti ungarettiani vengono a formare un intero **canzoniere**, intitolato *Vita d'un uomo*: nel volume uscito nel 1969 furono raccolte le poesie, accompagnate da introduzioni e note dell'autore, dall'apparato delle varianti, nonché da interventi critici (una nuova edizione è stata approntata nel 2009). Alle poesie furono poi affiancati, in altri volumi, i saggi e gli interventi critici di Ungaretti, per esempio su Virgilio, Petrarca, Leopardi, il barocco e i grandi scrittori europei del Seicento, ecc.: molto spesso si tratta di contributi assai utili per capire l'evoluzione della poetica di questo autore. Una menzione a parte meritano le traduzioni, anch'esse di recente raccolte in volume (2010): se il rispetto dell'originale è a volte eccessivo, a volte troppo superficiale, si può constatare che in molti casi è notevole la resa soprattutto di metafore e analogie ardi-

te: attualmente sono apprezzate soprattutto quelle da Góngora e Racine, ma vanno ricordate pure quelle da Shakespeare, Blake e Mallarmé.

4. LA NARRATIVA E IL TEATRO

4.1. Tendenze del periodo

Rispetto alla poesia, il quadro della narrativa italiana appare molto più vario e privo di linee davvero preminenti. Ciò corrisponde a una situazione di fatto: la narrativa, al di là del valore delle singole opere, si presenta in Italia dotata di una tradizione molto meno forte rispetto alla lirica, e comunque dominata per lungo tempo dal modello affermatosi non solo per il valore, ma anche per ragioni linguistico-politiche, ossia *I promessi sposi*. Come già accennato nella parte introduttiva, nel primo Novecento continuano a occupare la scena della narrativa più stimata e venduta autori come Gabriele d'Annunzio e Antonio Fogazzaro, mentre si fanno notare scrittori adatti a un'editoria che tende a espandersi grazie all'ampliamento della scolarizzazione, e il cui principale esponente può essere indicato in Edmondo De Amicis. Non mancano opere che intersecano la grande tradizione del realismo-verismo ottocentesco con una nuova sensibilità per gli aspetti inconsci o primordiali della psiche: in quest'ottica, rappresentativi sono i romanzi della nuorese **Grazia Deledda** (1871-1936), il migliore dei quali viene tuttora considerato *Canne al vento* (1913). Ma la critica tende oggi a individuare i testi più significativi fra quelli di Luigi Pirandello, che, pur partendo da premesse tardoveriste, si propone sin dal 1904 come sperimentatore e addirittura precorritore di alcune soluzioni metanarrative con *Il fu Mattia Pascal*. D'altra parte, la scrittura di tipo espressionista trova alcuni esponenti significativi pure nella prosa di racconti o romanzi, come quelli del toscano Federigo Tozzi.

4.2. I prosatori. Federigo Tozzi

Nel panorama della narrativa primonovecentesca vanno ricordati autori che hanno privilegiato la prosa di carattere espressionista, ricca di asperità

e di vocaboli rari. Come si è detto (cfr. *supra* § 2.3), in generale gli scrittori espressionisti, e in particolare quelli legati alla rivista «La Voce», hanno impiegato il *frammento* o il *poema in prosa*, ovvero una prosa di tipo lirico. Viceversa, il versiliese **Enrico Pea** (1881-1958), amico e sostenitore di Ungaretti, usa il vernacolo in funzione antidillica, componendo per oltre vent'anni una tetralogia di romanzi brevi poi raccolta col titolo *Il romanzo di Moscardino* (1944); mentre il viareggino **Lorenzo Viani** (1882-1936), legato a Pea e ottimo pittore espressionista, impiega toni grotteschi per descrivere vite di emarginati (da ricordare almeno *Angiò uomo d'acqua*, 1928). Forte in questi e in altri autori toscani coevi è la componente anarchica, che del resto contraddistingue molti scrittori espressionisti di questa fase.

▶ **Federigo Tozzi**. La narrativa di tipo espressionista attualmente più stimata è quella del senese Federigo Tozzi (1883-1920). Dopo un'adolescenza segnata dal dispotismo del padre e dai dissesti finanziari della famiglia, Tozzi arriva nel 1913 alla scrittura del suo primo e forse più notevole romanzo, edito nel 1919 col titolo *Con gli occhi chiusi*. La storia in sé appare piuttosto semplice: il giovane Pietro ama Ghisola, idealizzandola senza accorgersi che la ragazza non è affatto pura e ingenua come lui la vorrebbe; solo alla fine, quando la scopre gravida in una casa d'appuntamenti, egli viene colto da una «violenta vertigine» e cessa di amarla. Di grande efficacia è soprattutto la resa narrativa, basata su un accostamento di rapidi quadri, spesso caratterizzati da punti di vista diversi, a volte deformanti, tanto che i particolari appaiono dilatati, mentre il normale flusso temporale risulta sconnesso. Questi aspetti sottolineano la dimensione psicologica del racconto: Tozzi, oltre ad aver studiato molti trattati prefreudiani, conosce bene le teorie dello statunitense William James sul **«flusso di sensazioni»** che va a formare la psiche umana. Ecco allora che il racconto può essere interpretato come una sorta di resoconto delle sensazioni provate dal protagonista Pietro quasi «con gli occhi chiusi», ossia in uno stato incerto fra realtà e idealizzazione. Le componenti oniriche e fortemente drammatiche, affini a quelle impiegate dagli espressionisti europei e che certo devono qualcosa a scrittori come Poe e Dostoevskij, si sostanziano di uno stile secco e nervoso, ricco di toscanismi arcaici (Tozzi fu un cultore degli scrittori religiosi medievali).

In altri romanzi, come *Tre croci* e *Il podere* (scritti intorno al 1918 e pubblicati tra il '20 e il '21), la costruzione narrativa risulta più tradizionale, ma i temi vengono ancora trattati con potenza ed efficacia. In entrambi domina il senso di un destino inevitabile, di una colpa che i protagonisti devono scontare, sino ad arrivare all'autodistruzione. Il sondaggio del «mistero» dell'anima umana, sempre perseguito da Tozzi nei suoi testi (come egli stesso dichiara in un saggio quale *Come leggo io*, 1919), si coniuga con un fatalismo di origine prima autobiografica e poi religiosa. Sono le novelle, fra le quali si contano alcuni dei vertici dell'arte tozziana, a esplicitare le componenti violente nei rapporti interpersonali: nella raccolta *Giovani* (21 racconti, scelti dall'autore prima di morire fra i circa 120 da lui scritti) sono frequenti le azioni direttamente o indirettamente brutali, narrate con nettezza ma non senza un gusto grottesco-deformante.

4.3. Il teatro e il melodramma

Il teatro italiano nei primissimi anni del Novecento risulta ancora legato a schemi realistico-veristi: per esempio, proprio nel 1900 viene rappresentato *Come le foglie* del piemontese **Giuseppe Giacosa** (1847-1906), un dramma borghese interessante ma certo non innovativo sul piano della tecnica: basti ricordare, a confronto, che sono gli anni dei capolavori del russo Anton Čechov, messi in scena con la regia del grande Konstantin Stanislavskij. Continua semmai il successo del genere teatrale più fortunato in Italia, il *melodramma*, che trova nel lucchese **Giacomo Puccini** (1858-1924), coadiuvato dallo stesso Giacosa e da Luigi Illica come librettisti, un autore di raffinata sensibilità melodica, giunta a uno dei suoi vertici con *Tosca* (1900), cui seguiranno *Madama Butterfly* (1904) e da ultimo *Turandot*, lasciata incompiuta nel 1926. Non va infine dimenticato il successo del teatro dannunziano, che peraltro non raggiunse mai i vertici della lirica e della narrativa, sebbene *La figlia di Iorio* (1904) risulti efficace per l'unione di torbida passionalità e ricostruzione mitologica.

Un tentativo di innovazione violenta e avanguardistica viene anche per il teatro dai futuristi, che, nelle serate organizzate soprattutto negli anni Dieci nelle principali città italiane, proponevano testi «in libertà», parodie,

battute satiriche o paradossali, insomma tutto l'armamentario più adatto a scandalizzare il pubblico borghese. Più duraturi i risultati di autori ricollegabili all'espressionismo per l'uso di una teatralità «grottesca», fra i quali va citato almeno il siciliano **Pier Maria Rosso di San Secondo** (1887-1956) con il suo *Marionette, che passione!* (1917-18). Ma un'innovazione forte arrivò soprattutto coi drammi più sperimentali di Pirandello.

5. LUIGI PIRANDELLO

5.1. La formazione culturale

Luigi Pirandello (1867-1936) nasce ad Agrigento e studia tra Palermo e Roma, dove conosce l'autorevole critico e scrittore verista Luigi Capuana. La vocazione letteraria si manifesta con la pubblicazione di libri di poesie, alla quale fa seguito, nel 1891, una laurea a Bonn con una tesi sul dialetto agrigentino; in Germania, Pirandello approfondisce la sua conoscenza di autori come Goethe e Schopenhauer. Tornato a Roma, inizia a scrivere con continuità, soprattutto saggi, novelle e romanzi: ma i dissesti economici della sua famiglia e la malattia mentale della moglie segnano fortemente questa fase. A partire dall'inizio del Novecento, concentrerà la sua riflessione su temi essenziali del suo tempo, come il rapporto fra arte e scienza, e poi a poetiche in apparenza eccentriche come quella dell'**umorismo**, cui dedicherà un fondamentale saggio nel 1908. Pirandello diventa un narratore di successo e poi un drammaturgo acclamato in Italia e all'estero. La sua adesione al fascismo nel 1924 non sarà priva di contrasti, che peraltro non impedirono la sua affermazione come autore sperimentale, premiato addirittura con il Nobel nel 1934, due anni prima della morte.

5.2. La produzione narrativa

▶ **Gli esordi e *Il fu Mattia Pascal*.** Dopo varie prove poetiche (*Mal giocondo*, 1889; *Elegie renane*, 1889-90, edite nel 1895; *Pasqua di Gea*, 1891), Pirandello iniziò a scrivere novelle e romanzi quali *L'esclusa* (scritto nel

1893, col titolo *Marta Ajala*, poi edito nel 1901) e *Il turno* (del 1895, edito nel 1902). In queste opere, dietro l'apparente oggettività tardoverista, si colgono già alcuni spunti sintomatici della poetica pirandelliana, come l'impossibilità di stabilire verità oggettive o la necessità di cogliere i lati nascosti delle varie personalità, superando le apparenze e le finzioni. La propensione pirandelliana alla costruzione di intrecci in cui il caso strano diventa occasione per un'analisi netta e originale della psicologia e più in generale della stessa natura umana viene poi a incontrarsi con un'ampia riflessione sulle caratteristiche della scrittura umoristica, nata agli inizi del Novecento e subito concretizzatasi in un innovativo romanzo, ***Il fu Mattia Pascal*** (1904).

Questo romanzo è l'opera con cui Pirandello abbandona sostanzialmente le strutture naturaliste-veriste, per sperimentare intrecci inconsueti, che certamente debbono qualcosa alla narrativa umoristica, a cominciare da quella dell'inglese Laurence Sterne (con il suo *Tristram Shandy*, 1759-67). La trama presenta una serie di avventure singolari di Mattia Pascal, che, dopo aver vinto alla roulette a Montecarlo, fa perdere le sue tracce lasciando credere che sia suo il corpo di un suicida, ritrovato vicino al suo paese in Liguria. Stabilitosi a Roma, il protagonista assume il nome di Adriano Meis, ma, dopo varie e grottesche traversie, si rende conto di non poter vivere senza un'identità riconosciuta burocraticamente. Torna allora all'esistenza precedente, ma intanto è stato dichiarato morto e sostituito come marito e come padre: Mattia allora decide di rimanere nel suo stato di vivo-morto. Proprio la stravaganza della vicenda, più volte sottolineata dal protagonista-narratore, costituisce la base umoristica che permette a Pirandello di porre in evidenza alcuni suoi temi fondamentali. Il primo è quello del contrasto insanabile tra la **vita**, con la sua energia e la sua spinta a proseguire, e la **forma** che il singolo individuo è costretto ad assumere, in primo luogo a causa delle convenzioni sociali. Collegabile al tema precedente, almeno in questa fase della produzione pirandelliana, è il contrasto fra la **persona** coerente e compiuta, che ciascuno dovrebbe essere, e il ruolo di **personaggio** (con la sua *maschera*) che invece ognuno assume nella società. Mattia Pascal cerca di uscire dal suo primo ruolo, ma è costretto a prendere un'altra maschera, che di nuovo lo vincola: il suo atteggiamento finale però corrisponde a quello più tipico dell'*umorista*, che guarda l'esistenza propria e altrui con distacco, non accettando di dare un ordine alla vita perché, come dirà altro-

ve Pirandello, «la vita non conclude», e comprendendo che ogni certezza, persino quella della propria identità, è relativa. Del resto, proprio il **relativismo** viene indicato sin dalla *Premessa seconda (filosofica)* come la condizione tipica dell'uomo moderno, dopo che Copernico ha scardinato il sistema tolemaico, instillando il dubbio nelle esistenze (cosicché, come si legge in un celebre passo del cap. XII, Oreste si è trasformato in Amleto).

I temi e la struttura fanno uscire fortemente *Il fu Mattia Pascal* dal tardoverismo dei romanzi precedenti, permettendo di collocarlo fra quelli sperimentali primonovecenteschi. Al fondo, si colgono nel testo le componenti della poetica pirandelliana più tipica: l'antipositivismo e l'antirazionalismo, cui si contrappongono la tendenza al vitalismo e l'interesse per le pieghe oscure della psiche (ma, più che verso Freud, Pirandello è debitore nei confronti dello psicologo francese Alfred Binet), e addirittura per la teosofia e l'occultismo. Ma, al di là degli aspetti più datati, è senza dubbio il rifiuto della concezione realistico-naturalistica del romanzo, con trame ben costruite e personaggi credibili, a costituire l'elemento più rilevante del *Fu Mattia Pascal*: la **scomposizione del personaggio** proseguirà nella principale narrativa pirandelliana e diventerà, in modi diversi, essenziale pure nella fase più innovativa del suo teatro (cfr. *infra* § 5.3). Quanto alla poetica umoristica, la sua esplicitazione avverrà alcuni anni più tardi nell'ampio saggio appunto intitolato *L'umorismo* (1908), nel quale si trova fra l'altro la celebre distinzione tra il comico, che porta al solo «avvertimento» degli aspetti inconsueti dell'esistenza, e l'*umorismo*, che invece va a scavare nelle motivazioni profonde di situazioni buffe o grottesche, puntando al «sentimento del contrario». La visione umoristica dell'esistenza, insomma, è fondamentale, in questa fase della produzione pirandelliana, per uscire dagli schemi, ovvero dalle 'forme' sclerotizzate.

▶ **I romanzi successivi**. Nei romanzi scritti dopo *Il fu Mattia Pascal* Pirandello approfondisce vari aspetti della sua poetica. Si deve ricordare innanzitutto *I vecchi e i giovani* (1909-13), riguardante l'Italia postrisorgimentale, fra scandali e arrivismi, nel quale l'analisi sociale (che ha per modello soprattutto *I viceré* di Federico De Roberto) si coniuga con una critica implicita dello storicismo assoluto, perché la storia, come la vita, «non conclude» e non è mai definitiva. Il successivo *Si gira...* (1915, poi in volume col titolo

Quaderni di Serafino Gubbio operatore) tratta del **rapporto uomo/macchina** attraverso il diario di un operatore cinematografico, che non riesce più a parlare a causa di un trauma che lo ha colto mentre veniva girata una scena: si colgono vari spunti adatti al teatro, soprattutto riguardo allo **scambio fra realtà e finzione**, mentre la riflessione sull'onnipotenza delle macchine approfondisce quella sulle forme che sclerotizzano e alienano la vita (da segnalare, su questi aspetti, il saggio *Arte e scienza* del 1908).

Ultimo e ormai tardo romanzo pirandelliano è *Uno, nessuno e centomila* (1926, ma progettato sin dal 1909). Il tema della mancanza di un'identità certa viene qui portato sino alle estreme conseguenze: il protagonista, Vitangelo Moscarda, dopo essere stato sconvolto dalla scoperta che i suoi conoscenti lo vedono in «centomila» modi diversi da come lui si percepisce, non solo accetta la disgregazione della sua individualità, ma cerca di annullarsi per uniformarsi al ritmo della natura-madre, e conclude: «muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori». Si colgono qui gli effetti delle **propensioni antirazionalistiche** già presenti in altre opere pirandelliane, che sembrano coniugarsi con spunti derivati dalle filosofie orientali, probabilmente rilette attraverso la lezione di Schopenhauer.

▶ **Le novelle**. Alla narrativa breve Pirandello si dedicò sin dal 1894, mentre nel 1922 progettò le *Novelle per un anno*, che dovevano riunire tutta la sua produzione in 24 volumi, per un totale di 365 testi. Ne sono stati composti 225, raccolti in 15 volumi (cui si aggiungono 26 racconti dispersi): un gruppo assai consistente, al cui interno si possono riconoscere caratteri, temi e strutture molto differenziati, essendo individuabili novelle comiche, drammatiche, surreali, umoristiche ecc. Sono valutati positivamente soprattutto i testi nei quali le riflessioni pirandelliane, a volte sin troppo sottili e sofistiche, si concretizzano in eventi assurdi o imprevisti: è il caso di *La carriola*, dove uno stimato professionista confessa di aspettare più di ogni altra cosa i momenti di solitudine per «far fare la carriola» alla sua cagnolina. **L'assurdità** dei comportamenti dei singoli e in genere dell'esistenza stessa (tema tipicamente novecentesco) emerge con forza in numerose novelle, dominate dalla volontà di demistificare i luoghi comuni, le verità consolidate: a questo scopo, in alcuni casi vengono adottati punti di vista 'straniati', per esempio,

in *La rallegrata*, quello dei cavalli, che interpretano la vita e la morte degli umani in modo ben diverso da loro. Non mancano comunque testi godibili per la loro immediatezza descrittiva, specie quelli di ambientazione siciliana, come la beffa raccontata in *La giara* o il duro mondo delle miniere al centro di *Ciaula scopre la luna*. La scrittura è, come quasi sempre nella narrativa pirandelliana, volutamente media ma non priva di preziosismi, specie di toscanismi rari, o, in quelle di ambientazione siciliana, di dialettalismi. In ogni caso, questi come molti altri esempi di racconti brevi o lunghi costituiscono, in Italia, una rilevante alternativa al grande romanzo, che solo di rado viene praticato con successo (cfr. cap. I § 1). Va notato infine che nella struttura delle novelle pirandelliane sono spesso dominanti i monologhi o i dialoghi, e questo ha favorito la loro riscrittura per il teatro, piuttosto frequente.

5.3. La produzione drammaturgica

▶ **Le opere teatrali sino al 1920.** Pirandello cominciò a dedicarsi al teatro con costanza dal 1910, dopo un lungo e fruttuoso impegno nella narrativa. Le prime prove appaiono legate al mondo siciliano e ancora piuttosto convenzionali, ma a partire dal 1915-16 venne approfondita la costruzione del personaggio teatrale, che può riuscire a incarnare pienamente le riflessioni dell'autore, in particolare riguardo alla funzione dell'**umorismo**, liberatoria e dissacrante nei confronti delle **forme** e delle **convenzioni sociali**: non a caso, un fortunato dramma di questo periodo, *Liolà*, rielabora il quarto capitolo del *Fu Mattia Pascal*. Un ulteriore passo avanti viene segnato con la produzione del 1917-18, che affianca a testi regionalistici, magari ricavati da novelle come *La giara*, i primi drammi «grotteschi», come *Così è (se vi pare)* o *Il giuoco delle parti*. L'ambientazione borghese lascia progressivamente il posto a situazioni allucinate e appunto 'grottesche', in cui non è possibile distinguere tra vero e falso, perché la verità stessa, come già affermato dal Pirandello narratore, è relativa. Insomma, anche in questi drammi, che proprio nel 1918 l'autore comincia a raccogliere sotto il titolo di *Maschere nude*, si mira a demistificare le certezze e a rompere le sclerotizzazioni: fondamentale risulta l'uso dei dialoghi e dei monologhi, caratterizzati da un linguaggio a volte enfatico e ripetitivo, che ne sottolinea l'andamento raziocinante e

addirittura cavilloso. Certamente, in questa fase Pirandello svuota dall'interno tutte le convenzioni del teatro borghese, come mostrano due drammi del 1920, *Tutto per bene* e *Come prima, meglio di prima.*

▶ **I *Sei personaggi* e la fase maggiore.** La fase più importante del teatro pirandelliano si apre con il 1921, quando vanno in scena prima a Roma e poi a Milano i *Sei personaggi in cerca d'autore.* Il dramma appare fortemente rivoluzionario: non solo infatti viene riutilizzato l'espediente del *teatro nel teatro* (la scena si apre su una compagnia di attori guidati da un Capocomico che cerca di districarsi nel complicato *Giuoco delle parti* pirandelliano), ma l'intera azione riguarda poi la stessa natura della finzione teatrale, su cui il testo stesso riflette, proponendo **aspetti metateatrali** che saranno ripresi da molti autori d'avanguardia (o più esattamente modernisti) europei e statunitensi. Il dramma è poi una sorta di «opera da fare»: i sei personaggi, fra cui spicca il Padre, sono in realtà idee dell'autore, che però ha rifiutato di materializzarle in un testo, e queste figure non-nate si presentano al Capocomico appunto per poter vedere la luce nel palcoscenico. Il tema non è nuovo in Pirandello, che sui legami fra personaggi e scrittore si è espresso in saggi e novelle: la novità sta nella sua applicazione al teatro, che produce uno sconvolgimento delle convenzioni e un'ulteriore riflessione sul rapporto tra realtà e finzione. Infatti, mentre il Capocomico cerca di trovare spunti torbidi (come un rapporto incestuoso tra il Padre e la Figliastra) e accattivanti nella vicenda dei sei personaggi, tentando di ricondurli a forme concrete ma nello stesso tempo false, il Padre in vari modi afferma che essi, nella loro condizione 'potenziale', sono le uniche **persone** perfette e complete. Dunque, l'individuo non solo appare scomposto, ma in questo grande dramma si giunge a decretare il rovesciamento del **rapporto fra realtà e finzione**, per cui la sola idea dello scrittore appare autentica. Questi aspetti vennero riaffermati e ampliati in una *Prefazione* aggiunta ad una nuova versione dei *Sei personaggi* approntata nel 1925, quando ormai il testo aveva trovato efficaci messinscene nei principali teatri europei, dove i registi avevano assunto un ruolo fondamentale. La parabola pirandelliana aveva così incontrato quella dello sperimentalismo avanguardistico, anche se rimasero sempre punti di contrasto e di differenziazione: e in effetti, più che avanguardista, Pirandello può essere considerato uno scrittore modernista, libero rielaboratore più

che liquidatore della tradizione. Sino al 1930 Pirandello continuò la sua produzione basata sullo schema del «teatro nel teatro», con testi peraltro meno rilevanti come *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930). Molto più considerevole è un altro dramma, *Enrico IV* (1922), nel quale il tema della pazzia, spesso affrontato nelle opere pirandelliane, viene posto al centro dell'azione, che si svolge come un falso dramma storico. Il protagonista, che per molti anni ha creduto di essere Enrico IV di Germania, è invece rinsavito e tuttavia continua a fingere di essere pazzo, non solo per potersi vendicare di un rivale in amore, ma anche per poter mettere in crisi la presunta razionalità dei sani di mente. Per certi aspetti, l'*Enrico IV* costituisce una sorta di riscrittura di uno dei testi più meditati da Pirandello, l'*Amleto*, il cui dramma viene spostato sul piano mentale, cosicché l'Enrico-*fool* si serve della pazzia per poter ribadire le ragioni che lo spingono a non accettare più la vita 'reale', preferendo invece una perenne condizione di personaggio.

▶ **I drammi dell'ultimo periodo.** Nell'ultima parte degli anni Venti Pirandello, ormai famoso a livello internazionale e accolto nelle sfere più alte della cultura italiana, anche come accademico, comincia a ripetere alcuni dei suoi temi e delle sue tecniche più collaudate, finendo per generare un 'pirandellismo' d'autore (visibile per esempio in *Come tu mi vuoi*, 1930). Più interessante appare il suo tentativo di uscire da questo filone, per tornare a sondare aspetti mitologico-simbolici, cari alla sua sensibilità antirazionalista. Fra i drammi di quest'ultima fase, dopo *La nuova colonia* (1928) e *Lazzaro* (1929), il più suggestivo sembra l'incompiuto *I giganti della montagna*, un *mito in due tempi* scritto in gran parte tra il 1930 e il '33. Avvicinandosi decisamente a tematiche di tipo psicanalitico, Pirandello gioca sull'inconscio e sulla possibilità di liberarlo interamente dalle repressioni morali e sociali. Questa forza si troverebbe nell'arte, rappresentata nel dramma dagli attori, capaci di azioni simboliche e quasi magiche, ai quali si contrappongono i giganti, brutali e distruttivi. L'incompiutezza del testo, di cui si conosce solo un finale ipotetico (raccontato da Pirandello al figlio Stefano poco prima della morte, nel 1936), non permette interpretazioni univoche; tuttavia questa riscoperta del mito è apparsa a numerosi critici recenti in linea con gli sviluppi dell'ultima avanguardia primonovecentesca, il **surrealismo** (cap. III § 1). Sebbene quest'ul-

tima produzione pirandelliana abbia riscosso dapprima un minore successo, a partire dagli anni Sessanta, grazie anche a intelligenti messinscene, essa è stata riconsiderata, e entra ora a pieno titolo nella valutazione complessiva di questo poliedrico esponente della sperimentazione modernista.

6. LA CRITICA E IL DIBATTITO CULTURALE

6.1. L'idealismo di Benedetto Croce e la critica letteraria

Come è evidente dai paragrafi precedenti, il dibattito culturale e letterario nell'Italia dei primi due decenni del Novecento fu vivace e per molti risvolti innovativo. Vanno però ricordati altri suoi aspetti, a cominciare da quello della critica ufficiale, che vide instaurarsi progressivamente il predominio del filosofo idealista Benedetto Croce (1866-1952). Come già accennato nella parte introduttiva, con la sua *Estetica* (1902) Croce teorizzò che l'arte doveva rimanere **autonoma da qualsiasi finalità pratica**; in particolare, nella letteratura si doveva ricercare la liricità in senso assoluto, cosicché lo scopo della critica diventava quello di individuare i momenti di autentica poesia di un'opera, ovvero di perfetta sintesi di **intuizione** ed **espressione**. Croce divenne così il difensore della grande tradizione letteraria italiana sino a Carducci, mentre nei suoi numerosissimi interventi sulla letteratura contemporanea spesso attaccò, con sferzante abilità polemica, le sperimentazioni e gli eccessi: per esempio, bollò subito i filosofemi di Pirandello. Le posizioni crociane furono accolte sempre più largamente (non solo in Italia) anche per il prestigio personale del filosofo, che divenne fra l'altro un punto di riferimento della cultura antifascista. Tuttavia, come già ricordato, la loro rigidità bloccò per lungo tempo lo sviluppo di una critica accademica attenta alle nuove discipline applicabili allo studio letterario, come la sociologia, la psicanalisi ecc. Al di là di una critica di stretta osservanza estetico-crociana, per molto tempo in Italia si ebbero soprattutto studi di carattere erudito-documentario, oppure strettamente filologico, che peraltro produssero molti studi ed edizioni di altissimo valore, per esempio grazie a Michele Barbi (1867-1941) e Santorre Debenedetti (1878-1948), specialisti di Dante, Ariosto e altri grandi classici italiani.

6.2. La critica militante. Le riviste

Al di fuori dell'accademia, fra gli interlocutori di Croce si contano vari letterati impegnati in riviste *militanti* (ovvero attente soprattutto alla letteratura contemporanea, non senza *vis* polemica), come gli animatori della più volte citata «La Voce». In particolare uno dei direttori, **Giuseppe Prezzolini** (1882-1982), si avvicinò specie intorno al 1914 alle teorie crociane, che in qualche misura si potevano coniugare con la propensione al **frammentismo** tipica dei vociani. Ciò non toglie che all'interno del gruppo vociano si cogliessero anche voci differenti, per esempio quella del romagnolo **Renato Serra** (1884-1915), che nelle sue raffinate letture (in parte raccolte nel volume *Le lettere*, 1914) cercava di ricostruire appieno la personalità dei nuovi autori, in parte ritornando all'ideale ottocentesco di coniugare «l'uomo e l'opera». Nell'ultima fase della rivista fiorentina si mise invece in luce **Giuseppe De Robertis** (1888-1963), sostenitore di giovani poeti come Ungaretti, e in seguito capofila di una corrente della critica stilistica. Sempre in ambito vociano si fecero notare pure intellettuali non legati direttamente alla critica letteraria, fra i quali occorre ricordare almeno il goriziano **Carlo Michelstaedter** (1887-1911), che sostenne tesi da qualcuno considerate pre-esistenzialiste nel suo impegnativo trattato *La persuasione e la rettorica*, uscito postumo nel 1913.

Altre riviste attive a Firenze furono, nei primi anni del Novecento, il «Leonardo», il «Regno» e «Hermes», tutte promosse o sostenute da Prezzolini e da Giovanni Papini, che fu poi uno degli animatori principali della futurista «Lacerba», attiva fra il 1913 e il 1915 (cfr. *supra*, § 2.2). Nonostante la loro spesso breve durata, queste e molte altre riviste contribuirono ad ampliare il dibattito intellettuale, ed ebbero una momentanea ripresa alla fine della prima guerra mondiale, spesso però con posizioni nettamente diverse, sia riguardo alle ideologie belliche, sia riguardo agli oltranzismi avanguardistici. Cominciò a prevalere la tendenza a un ritorno all'ordine, che ebbe i suoi inizi prima nell'ambito culturale che in quello politico-sociale.

CAPITOLO 3

Riletture della tradizione

In questo capitolo vedremo:

- **Il «ritorno all'ordine» e l'ermetismo, da Quasimodo a Luzi**
- **La complessa formazione del *Canzoniere* di Saba**
- **La produzione poetica di Montale**
- **I romanzi di Svevo e Gadda**
- **Prosa d'arte, realismo magico e realismo documentario**
- **Il teatro e l'affermazione del cinema**
- **Totalitarismo, cultura di massa e riviste militanti: da «La Ronda» a «Solaria»**

1. INTRODUZIONE AL PERIODO (1919-1945)

Dopo la fine della prima guerra mondiale, la forza propulsiva delle avanguardie (cap. II) diminuì progressivamente. Tuttavia la fase delle sperimentazioni non terminò di colpo; anzi, a livello europeo e anche in Italia essa diede alcuni dei risultati più importanti, ora spesso inquadrati sotto la categoria del **modernismo**: basti pensare che nel 1922 escono capolavori quali *La terra desolata* (*The Waste Land*) dell'angloamericano **Thomas S. Eliot** e l'*Ulisse* (*Ulysses*) dell'irlandese **James Joyce**. Come si è detto, questi e altri capolavori di quegli anni non erano più votati alla sola 'novità', imperativo delle prime avanguardie, e tendevano invece a ricostruire un rapporto con la **tradizione**, peraltro ormai sentita non come un patrimonio stabile e rassicurante, bensì come un grande repertorio da riacquisire e da

cui estrarre i materiali adatti per sostenere la frammentarietà del presente. Ecco perché la tradizione ritorna ad agire in modo *straniato*, ovvero attraverso citazioni, allusioni, persino parodie (come in Joyce, che fa del modestissimo ebreo dublinese Leopold Bloom l'Ulisse novecentesco): per far sì che la tradizione sia recuperata bisogna reinterpretarla, e questa tendenza si coglie in molti dei maggiori autori che scrissero tra le due guerre. Ciò vale in qualche misura pure per gli autori statunitensi, che a partire dai primi anni Venti acquistarono sempre più notorietà in Europa, mentre gli Stati Uniti iniziavano a svolgere un ruolo fondamentale nell'economia planetaria (anche in negativo, come dimostrò la terribile crisi del 1929): soprattutto un narratore come William Faulkner raggiunge gli esiti più alti quando riesce a coniugare nei suoi romanzi la rappresentazione delle campagne americane con un senso tragico del destino, derivato in buona parte dalla Bibbia e dalla cultura greca.

Quanto alle avanguardie propriamente dette, come già accennato nel precedente capitolo molte si esaurirono dopo l'esito drammatico della Grande Guerra, spesso sostenuta proprio da intellettuali avanguardistici. Certo, vari esponenti del futurismo trovarono modo di continuare le loro battaglie, impegnandosi nel movimento rivoluzionario sovietico oppure, all'opposto, fiancheggiando quelli di tipo fascista, come fece in Italia il primo dei futuristi, Filippo T. Marinetti (cap. II § 2.2). Tuttavia l'unica nuova avanguardia può essere considerata il **surrealismo**, iniziato a Parigi ufficialmente nel 1924 con la pubblicazione di un Manifesto, ma in realtà già sviluppatosi dal 1919 grazie agli apporti di molti intellettuali attivi sin dal primo Novecento, in specie di André Breton e di Paul Eluard. A differenza delle avanguardie precedenti, il surrealismo (dal francese *sur-réalisme*, ossia 'sopra il realismo') non partiva da una polemica contro le istituzioni artistiche o contro la riduzione dell'arte a oggetto di mercato; piuttosto, prendeva spunto dalle teorie psicanalitiche freudiane e poi junghiane per dare spazio a tutti gli ambiti della creatività, derivati dall'inconscio e non dalla razionalità. Il surrealismo poté assumere quindi forme molto diverse e si modificò nel tempo sino a trovare una nuova vitalità con la contestazione giovanile degli anni Cinquanta e Sessanta (cap. IV § 1): i suoi risultati maggiori vennero, più che da tentativi estremi come quelli di **scrittura automatica** (cioè senza alcun controllo razionale), da una forte connessione tra opere letterarie e

opere pittoriche o cinematografiche, fra testi scritti e testi visivi (basti ricordare i film del regista spagnolo Luís Buñuel, ai quali inizialmente collaborò il pittore Salvador Dalì).

In Italia l'avvento del fascismo (1922) condizionò ben presto pesantemente il dibattito culturale. I margini per una libera espressione delle opinioni politiche si annullarono a partire dal 1925, e molti intellettuali si ridussero a manifestare occultamente il loro dissenso, magari attraverso la non adesione al regime. A parte Benedetto Croce, però, furono pochi i punti di riferimento espliciti per gli antifascisti, spesso costretti all'esilio oppure confinati in qualche paese sperduto o imprigionati, come il marxista **Antonio Gramsci** (1891-1937), del quale solo nel dopoguerra furono pubblicati i *Quaderni del carcere*, con acute osservazioni anche sulla letteratura. Più di frequente, la non adesione al fascismo riguardò la scelta di temi lontani dalla retorica del regime, a volte astratti e simbolici, come quelli amati dai poeti inquadrabili nella corrente dell'**ermetismo** (cfr. *infra* § 2.3), oppure più allegorici o realistici, come quelli riscontrabili nelle liriche di Eugenio Montale o, diversamente, di Umberto Saba (cfr. *infra* §§ 3 e 4). Molti furono invece gli scrittori che aderirono al regime, da d'Annunzio a Pirandello a Ungaretti; addirittura, nel periodo bellico il ministro della cultura Giuseppe Bottai tentò di unire in nome della patria intellettuali non affini al fascismo, promuovendo la rivista «Primato», attiva dal 1940 sino al '43. Tuttavia, solo dopo la caduta di Mussolini e l'armistizio (8 settembre '43) gli antifascisti di tutte le tendenze politiche poterono tornare a esprimere le loro opinioni, organizzando la lotta di Resistenza e gettando le basi per il nuovo sistema democratico (cfr. *infra* § 8).

Come si è accennato, varie furono le tendenze in ambito poetico nel periodo fra le due guerre: già nel 1919 la reazione alle avanguardie si manifestò chiaramente, in particolare con la pubblicazione a Roma della rivista **«La Ronda»**, che propugnava un ritorno classicistico alla tradizione italiana (anche con la prosa d'arte). In modo più libero, il rapporto con la tradizione è fondamentale pure per i maggiori poeti di questa fase, i già ricordati Saba (che nel 1921 pubblica una prima versione del suo *Canzoniere*) e Montale (di cui uscirono nel 1925 gli *Ossi di seppia* e nel 1939 *Le occasioni*). Dal canto suo, Ungaretti, con *Sentimento del tempo* (1933), abbandona gli oltranzismi metrici dell'*Allegria*, puntando a una sorta di petrarchismo simbolista,

molto ammirato dagli ermetici. Insomma, la sperimentazione anche in Italia si colloca nell'ambito di un fruttuoso rapporto con la tradizione, raggiungendo i suoi livelli più alti quando si apre a una dimensione europea, come avviene con le *Occasioni*.

Come sempre è meno chiara la situazione della narrativa (su cui cfr. *infra* § 5). Infatti, la linea della **prosa d'arte**, che dovrebbe ricondurre i vari sperimentalismi primonovecenteschi a una scrittura stilisticamente raffinata, lirica e ricca di allusioni colte, viene ben presto contrastata da una volontà di tornare a una narrazione diretta, sostenuta sin dal 1921 dal critico Giuseppe Antonio Borgese: essa venne messa in pratica fra gli altri dal precocissimo Alberto Moravia o da scrittori schierati nel cosiddetto 'fascismo di sinistra' (che, nel dopoguerra, aderiranno spesso al marxismo) come il siciliano Elio Vittorini o il toscano Romano Bilenchi. Ma in pochi sapranno mostrare un respiro narrativo davvero ampio e un'effettiva originalità. *In primis*, occorre ricordare l'isolato Italo Svevo che, dopo anni di silenzio, pubblica il suo capolavoro *La coscienza di Zeno* (1923). Negli anni Trenta, invece, matura e poi emerge con forza il plurilinguismo di Carlo Emilio Gadda, in seguito considerato da Gianfranco Contini come l'ultimo esponente della linea espressionista italiana. Si tratta comunque di casi diversi e in qualche misura a sé stanti: l'editoria di massa privilegiava semmai testi dalle trame ricche di suggestioni emotive o erotiche (come nei fortunatissimi romanzi di Liala o di Pitigrilli), e privi di allusioni alla concreta realtà italiana. Sarà solo con il 1943-44 che si irrobustirà un nuovo filone realistico, dapprima però grazie al cinema, che lo stesso regime fascista aveva favorito e accresciuto per farne anche uno strumento di propaganda (mentre il teatro, specie dopo la morte di Puccini nel 1924 e di Pirandello nel 1936, non aveva saputo davvero rinnovarsi: cfr. *infra* § 5.4).

2. LA POESIA

2.1. Il «ritorno all'ordine» classicista

Nella lirica del periodo tra le due guerre, la prima vera novità è la rivalutazione delle forme canoniche, tanto in prosa (d'arte) quanto in poesia, da parte della rivista romana «La Ronda», edita fra il 1919 e il '22 (con un

fascicolo straordinario nel '23), e per alcuni aspetti parallela a quella artistica «Valori plastici» (1918-23). Fra i principali promotori si contano il critico e scrittore fiorentino **Emilio Cecchi** (1884-1966), per molti anni autorevole interprete delle novità letterarie italiane (e anglosassoni), nonché saggista raffinato e imitato (da ricordare la raccolta in prosa d'arte *Pesci rossi*, 1920), il romanziere ma anche poeta emiliano **Riccardo Bacchelli** (1891-1985), che sulla «Ronda» pubblicò fra l'altro drammi di ispirazione classica, e il laziale **Vincenzo Cardarelli** (1887-1959). Quest'ultimo iniziò a pubblicare opere in versi e in prosa sulla rivista «La Voce», ma poi propugnò una sempre più netta distinzione fra i due ambiti, prendendo a modello stilistico il Leopardi dei *Canti* ma soprattutto delle *Operette morali*. Cardarelli, come gli altri rondisti, cercava in sostanza un nuovo classicismo da lui stesso definito «a doppio fondo», ovvero tale da nascondere un vuoto esistenziale con un'esteriorità perfetta. Nelle poesie (in volume nel 1942 e in varie altre edizioni) come nelle prose cardarelliane migliori si coglie una tensione all'esattezza e al nitore del dettato, che spesso affronta temi perenni come la caducità del vivere, il passare delle stagioni ecc.

Con «La Ronda» si esplicita dunque una tendenza opposta a quelle di tipo avanguardistico, ma anche a quelle decadenti e tardosimboliste, che continuano a essere attive. Dagli ideali della rivista romana, i cui esponenti collaborarono poi con altri periodici e in parecchi casi diedero il loro appoggio al regime fascista, si distaccarono peraltro varie correnti letterarie successive, attive soprattutto dalla seconda metà degli anni Venti.

2.2. Le poetiche fra anni Venti e Trenta

«La Ronda» operò in una fase piuttosto circoscritta nella cultura italiana del primo dopoguerra, e tuttavia il suo modello rappresentò un punto di riferimento (anche polemico) per molte delle poetiche che si svilupparono in Italia tra gli anni Venti e Trenta. A Roma, agli intellettuali di regime era imposta l'adesione ai miti romani e imperiali del fascismo dittatoriale; tuttavia restarono alcuni margini per un confronto aperto con le culture straniere, per esempio quella francese e quella inglese nell'ambito della rivista «900», attiva dal 1926. Viceversa, le componenti sovversive e antiborghesi

tipiche del primo fascismo rimasero vive in riviste nate in aree laterali, come «Il Selvaggio», promossa dal pittore Mino Maccari e poi dallo scrittore eterodosso Curzio Malaparte, dapprima pubblicata a Colle Val d'Elsa in provincia di Siena, successivamente a Firenze, ma mantenendo un carattere definito 'strapaesano'.

La cultura fiorentina di città era comunque quella più vivace e variegata di quegli anni, sia per la presenza, costante o almeno di passaggio, di quasi tutti gli intellettuali allora di spicco, sia per la capacità di fondare e sostenere poetiche innovative grazie a numerose riviste (fra cui «Solaria» e «Letteratura», in parte eredi della «Ronda») e prestigiose case editrici. Senza uscire dai limiti imposti dal regime, fu concreto e a tratti aspro il dibattito fra i letterati più aperti al confronto con modelli italiani e stranieri, e quelli che puntarono progressivamente a una «religione delle lettere», quindi a un assoluto distacco dall'impegno politico e a una scrittura criptica e simbolista, definita già in quegli anni 'ermetica'. Nei prossimi paragrafi avremo modo di esaminare in dettaglio autori e critici che si collocavano nelle varie correnti: tra di loro, ovviamente, gli scambi e i confronti erano continui, ma certo erano già all'epoca evidenti le differenze, per esempio tra il secondo Ungaretti (cfr. cap. II § 3.3) e Montale, che puntò decisamente, dopo una fase di passaggio nei primi anni Trenta, verso una poesia oggettuale e metafisica, rappresentata dalle *Occasioni*. Quasi sino alla fine della seconda guerra mondiale, il modello ungarettiano ebbe una diffusione molto maggiore, mentre in seguito quello montaliano venne privilegiato da molti dei poeti più giovani, diventando dominante (anche se a esso fu poi contrapposto quello della poesia antinovecentesca di Umberto Saba: cfr. *infra* § 3).

2.3. L'ermetismo

Mentre si svolgono percorsi indirizzati verso un recupero originale della classicità, soprattutto negli anni Trenta riprende forza il filone tardosimbolista della *lirica pura*, il quale, oltre che negli antecedenti francesi (in specie Rimbaud e Mallarmé), trovava nell'Ungaretti del *Sentimento del tempo* un punto di riferimento sicuro. Questo filone, cui viene tuttora dato il nome di *ermetismo* – con il quale già da parte dei critici coevi si voleva sottolineare il

carattere oscuro, appunto ermetico di questo tipo di poesia –, presenta in realtà caratteristiche in qualche misura distinte: da una parte si può individuare un ermetismo di giovani autori toscani, legati alla rivista «Frontespizio» (1929-40) e in particolare al critico **Carlo Bo**, di ispirazione cattolica e sostenitore di un'idea di *Letteratura come vita* (titolo di un suo celebre saggio del 1938), che mirava a contrapporre i valori religiosi e umanistici della poesia alla crudezza del regime fascista, non senza correre il rischio di cancellare la realtà storica concreta; da un'altra parte, si distingue l'ermetismo di vari autori del Sud, più propenso a una metaforicità accesa, ad analogie ardite, non prive di contatti, in certe fasi, con il **surrealismo** francese (cfr. *supra* § 1). In comune le varie correnti ermetiche, peraltro in rapporto fra loro, mostrano la tendenza a un uso astratto e fortemente simbolico del linguaggio, che riduce la possibilità di identificazione di fatti e oggetti concreti.

Sulla base degli elementi appena enunciati, fra gli esponenti più puri dell'ermetismo vanno segnalati il ragusano (di Modica) **Salvatore Quasimodo** (1901-1968) e il salernitano **Alfonso Gatto** (1909-1976). Entrambi operarono a Firenze soprattutto negli anni Trenta, assumendo ben presto un ruolo autorevole nei circoli culturali e nelle riviste più stimate, come «Solaria» e «Campo di Marte». Quasimodo ottenne un ampio successo già con la sua prima raccolta, *Acque e terre* (1930), cui ne seguirono presto altre, poi riunite nel 1942 sotto il titolo *Ed è subito sera*. L'accensione cromatica e l'evocatività tardosimbolista di molti versi di questo autore («Sorgiva: luce riemersa: / foglie bruciano rosse») appaiono oggi insufficienti a sostenere nuclei tematici piuttosto vaghi: tanto è vero che spesso l'opera migliore di Quasimodo viene considerata la sua traduzione dei lirici greci, che riesce a conferire ai frammenti una grazia solare. Dal canto suo, Gatto mirò soprattutto a una poesia ricca di suggestioni mitiche, ricostruzione fortemente metaforica di un'infanzia atemporale (*Isola*, 1932).

Altri autori, toscani di origine e di formazione culturale, propongono, sempre a Firenze, un ermetismo più colto, nel quale risuona la lezione di Mallarmé e delle sue poesie perfette e oscure. Benché molto giovane, in questo gruppo assunse presto un ruolo di rilievo **Mario Luzi** (1914-2005), che peraltro si può considerare pienamente ermetico solo per le sue primissime raccolte, in specie per *Avvento notturno* (1940; di questo autore tratteremo più diffusamente nel cap. IV § 2.1). Altri, come **Piero Bigongiari** o **Alessandro Par-**

ronchi, proposero una lirica raffinata ma dai tratti stilistici meno individuati. Ai margini dell'ermetismo vanno poi collocati autori che pure ebbero contatti stretti con gli ermetici in senso proprio. Uno di questi è il lucano **Leonardo Sinisgalli** (1908-1981) che, pur proponendo testi ricchi di evocazioni mitiche e oniriche (si veda la sua raccolta *Vidi le Muse*, 1943), si ferma spesso sulla soglia della metaforicità irrazionale, anche in virtù della sua formazione scientifica di ingegnere. Un altro è il toscano **Carlo Betocchi** (1899-1986), che mantenne quasi sempre uno stile più sobrio di quello degli ermetici, fondando le sue poesie molto più su impressioni e sensazioni filtrate dal ricordo che non su sfrenate analogie. Dopo *Realtà vince il sogno* (1932), caratterizzato da un'intensa spiritualità, nelle raccolte successive alla guerra si colgono riferimenti ancora più diretti alla storia e all'autobiografia, con esiti molto intensi in varie liriche di *Estate di San Martino* (1961) e *Ultimissime* (1974). Va infine notato che quasi tutti gli ermetici furono spinti, già nell'immediato dopoguerra, ad abbandonare i temi più rarefatti e tardosimbolisti, per affrontare in modi a volte stilisticamente sin troppo retorici gli eventi drammatici del conflitto e della ricostruzione. Esemplari in questo senso sono le raccolte di Quasimodo *Giorno dopo giorno* (1947) e *La vita non è sogno* (1949), dove peraltro permangono molti dei tratti stilistici ermetici, sia pure nascosti da una più forte narratività. Ben diverso fu il percorso del maggiore poeta italiano del periodo, e probabilmente di tutto il Novecento italiano, solo per equivoco accomunato agli ermetici dalla critica coeva, cioè Eugenio Montale (cfr. *infra* § 4).

2.4. Altri percorsi. La poesia dialettale

Oltre a quelli sin qui delineati, si possono individuare altri percorsi nella poesia italiana tra le due guerre. Un esempio interessante è quello della **lirica narrativizzata**, che impiega versi lunghi alla maniera del poeta statunitense Walt Whitman (1819-1892): in questo senso, fondamentale appare la raccolta *Lavorare stanca* (1936) di Cesare Pavese, autore di cui si tratterà più a lungo (cap. IV § 3.4); ma vanno pure ricordate le prove del rondista Riccardo Bacchelli (cfr. *supra* § 2.1).

Rilevante è l'apporto dei dialetti, peraltro avversati dal regime fascista, che puntava a un purismo anche linguistico. In una situazione in cui la lin-

gua italiana (o, più specificamente, il toscano manzoniano) risulta conosciuta soltanto da una minoranza della popolazione, la scelta della lirica in dialetto può risultare ancora in molti casi spontanea; tuttavia gli autori dialettali sono per lo più colti, e la loro opzione linguistica appare dettata spesso da ragioni peculiari, a volte la difesa di culture comunque minacciate dall'unificazione, a volte l'opposizione esplicita all'italianizzazione forzata, intesa come oppressione del regime. In ogni caso la forza dei dialetti, che tuttora viene riconosciuta come una peculiarità della letteratura italiana, consente in questo periodo di dare voce a sentimenti diversi, spesso contrastanti con il trionfalismo fascista.

Fra gli autori più considerevoli possono essere citati il triestino **Virgilio Giotti** (1885-1957) e il gradese **Biagio Marin** (1891-1985), che rinnovarono la tradizione impressionistico-elegiaca della poesia dialettale. Molto più polemico **Giacomo Noventa** (1898-1960), nato nel veneziano ma attivo a Firenze, che fonde cattolicesimo democratico e socialismo, proponendo liriche dal forte impatto e decisamente antiermetiche (raccolte in volume però solo nel 1956). Ancora più tendenti all'espressionismo sono i versi del milanese **Delio Tessa** (1886-1939), che compone lunghe lasse dalla forte impronta orale e popolareggiante, seguendo il grande modello ottocentesco di Carlo Porta. Soprattutto nella sua raccolta *L'è el dì di mort, alegher!* (1932) Tessa riesce a tratteggiare personaggi e vicende realistiche e insieme onirico-grottesche, spesso ispirate da un viscerale anarchismo, ben lontano dall'ideologia del regime fascista.

3. UMBERTO SABA

3.1. La formazione culturale

Umberto Poli, che assunse dal 1910 lo pseudonimo-cognome «Saba», di ascendenze ebraiche, nacque a Trieste nel 1883. L'immediato abbandono da parte del padre, il rigore della madre (israelita), l'affetto della nutrice slovena Beppa o Peppa Sabaz, «madre di gioia», costituiscono presupposti autobiografici influenti sulla sua poesia. Essa si distingue sin dalle prime prove per l'apparente semplicità e cantabilità, che si rivelano invece una superficie

pacificata sotto la quale si nascondono i conflitti, come fa capire un celebre verso sabiano: «Quante rose a nascondere un abisso!» (*Secondo congedo*). Peraltro, solo dal 1929 Saba seguì una terapia psicanalitica che renderà più consapevole l'uso straniato di una stilizzazione, la quale da subito si presenta come *troppo* semplice per essere solo ingenua. La sua formazione culturale fu eterogenea, con studi umanistici e tecnici più volte interrotti: molte però furono le letture personali ampiamente meditate, da quella fondamentale di Nietzsche a quelle di numerosi filosofi e intellettuali attenti all'ambito della psicanalisi, che proprio da Trieste cominciò a diffondersi in Italia. Saba rivendicò sempre con orgoglio la sua figura di irregolare, e nello stesso tempo aspirò a un'integrazione che dovette rivelarsi difficile o impossibile: mentre si definiva italiano tra gli italiani, il regime fascista lo emarginava con le leggi razziali, che lo costrinsero nel 1943 ad abbandonare Trieste, i suoi affetti e la sua libreria antiquaria; l'amore coniugale per Carolina Wölfler, sposata nel 1909, andò incontro a numerose e forti crisi, e dal 1945, per un periodo breve ma intenso, il poeta si legò al giovane Federico Almansi; anche come scrittore, nonostante il sostegno di autorevoli intellettuali, come Giacomo Debenedetti, Eugenio Montale e Vittorio Sereni, Saba rimase sino alla morte (1957) al di fuori dei circoli culturali più attivi e influenti. Ciononostante, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta la sua poesia fu assunta a modello per la linea antinovecentesca o antinovecentista (ossia opposta alle oscurità intellettualistiche delle avanguardie e del tardo simbolismo), la quale si doveva caratterizzare come **semplice** e **onesta**, capace di costruire un rapporto franco con il lettore. Negli ultimi decenni, grazie anche a nuove edizioni di tutte le opere sabiane, peraltro non ancora soddisfacenti, specie per la versione definitiva del suo *Canzoniere*, si sono chiarite meglio alcune delle complesse stratigrafie compositive che si individuano sotto la superficie di esiti in apparenza chiari e immediati.

3.2. La produzione poetica sino al 1921. Il primo *Canzoniere*

La vocazione poetica di Saba si manifesta nei primi anni del secolo, mentre già nel 1911 e nel '12 escono testi poi molto apprezzati come quelli di *Casa e campagna* e soprattutto di *Trieste e una donna*, raccolte in parte

dedicate alla moglie Lina (da cui ebbe nel 1910 la figlia Linuccia). Nonostante i contatti con alcuni intellettuali che animavano la rivista «La Voce», e in particolare con il corregionale Scipio Slataper (1888-1915), Saba rimane legato alla sua Trieste mitteleuropea ma laterale in ambito italiano. Ecco perché le liriche delle prime raccolte appaiono del tutto fuori tempo rispetto alle avanguardie, e volutamente fondate su un linguaggio letterario ormai desueto, ricco di forme e vocaboli della tradizione più alta, da Petrarca a Leopardi. La stessa idea di un *Canzoniere*, elaborata sin dal 1913 e compiuta, in una prima versione, nel 1921, risulta a quest'altezza decisamente conservatrice; se si aggiunge che le **forme metriche** preferite da Saba sono quelle chiuse (come i sonetti), in particolare quelle che tendono alla cantabilità dei componimenti metastasiani e pariniani del Settecento, si capisce che l'accoglienza riservata a questo autore non poteva essere ampia, sebbene già negli anni Venti non mancassero alcuni acuti recensori e venisse poi sancita la sua rilevanza grazie al sostegno di riviste come la fiorentina «Solaria».

Fra le poesie di maggior valore del primo *Canzoniere*, si debbono ricordare quelle che fondono una **stilizzazione classicista** con una scelta di **immagini inconsuete** e appunto **stranianti**: è il caso della celeberrima *A mia moglie*, in cui Lina viene paragonata a una serie di animali non nobili, come una pollastra, una giovenca, una cagna ecc. L'amore coniugale peraltro contrastato si esplicita non in una liricità sublime ma in un affetto quotidiano, singolare e profondo, come quello verso gli animali domestici. In generale, l'insieme dei testi assume la struttura di piccoli romanzi (molto evidente in *Trieste e una donna*), dove l'autobiografismo esibito manifesta una tensione dell'io lirico a depurarsi dei sensi di colpa e nello stesso tempo a comprendersi, nonché a comprendere la psicologia profonda dei suoi interlocutori, a cominciare da Lina. Le tensioni nascoste dietro alla superficie serena, le dissonanze nella cantabilità si accentuano nella sezione dal titolo *La serena disperazione* (scritta fra il 1913 e il '15) e poi ancora nell'*Amorosa spina* del '20: titoli in cui già la sfumatura ossimorica (il contrasto tra aggettivo e sostantivo) indica la tonalità dominante, che va a toccare un tema di fondo della poesia sabiana, il conflitto inevitabile tra i sessi, già ipotizzato da Nietzsche e anche da Otto Weininger (filosofo austriaco letto con attenzione da Saba). In generale, nel primo *Canzoniere* Saba mira a una poesia da lui stesso definita «onesta», di una leggerezza che diventa chiarezza e definizione, espres-

sione classica di una sensibilità contrastata e nonostante tutto moderna. Suo scopo è quello di raccogliere in unità tappe biografico-esistenziali che ancora l'autore stesso non comprende sino in fondo: per questo, più che alla selezione petrarchesca, il modello di canzoniere rimanda all'inclusività persino spuria tipica di raccolte del pieno Ottocento, come *Das Buch der Lieder* (1827) del tedesco Heinrich Heine (1797-1856), tradotto in italiano da Bernardino Zendrini appunto come *Canzoniere* e molto apprezzato da Saba, specie per la sua rappresentazione dell'infelicità nei rapporti amorosi.

3.3. La produzione poetica dal 1921 al 1957

Dopo la pubblicazione del primo *Canzoniere* Saba, sempre appartato e oltretutto avverso al fascismo (per le sue simpatie socialiste, prima ancora che per le sue origini ebraiche), entra tuttavia in contatto con alcuni giovani intellettuali e scrittori, come il critico Giacomo Debenedetti ed Eugenio Montale. In questi anni il poeta triestino si avvicina non solo alla **psicanalisi**, ma più in generale alla cultura europea contemporanea, trovando modo di introdurre nel suo stile semplice e classico note più forti di modernità, grazie magari a un impiego più ardito della similitudine, a un aumento dell'allusività e a un uso calcolato del prosastico. Una nuova tappa è segnata dal secondo *Canzoniere*, uscito nel 1945, nel quale confluiscono le raccolte successive al '21. Dopo una fase di ulteriore lavorìo sulle forme metriche tradizionali (per esempio con i sonetti in endecasillabi di *Autobiografia*, 1924) e sullo stile (al consueto lessico poetico e addirittura melodrammatico si aggiungono reperti ricavati dal linguaggio quotidiano), nuovi apporti tematici arrivano con *Preludio e fughe* (1928-29), dove si mettono in contrappunto musicale varie voci liriche, e con *Il piccolo Berto* (1929-31), in cui vengono finalmente alla luce i traumi infantili, grazie a un incontro poetico fra il Saba bambino e l'adulto.

Nella versione del '45, il *Canzoniere* è diviso in tre grandi sezioni, che possono simboleggiare le tre principali età dell'uomo. Rispetto alla prima edizione e alle singole raccolte successive, Saba ha lavorato a una risistemazione complessiva, soprattutto in rapporto al tema dell'amore e a quello della guerra, letti in modo profondamente diverso rispetto al periodo immediatamente successivo alla fine del primo conflitto mondiale. Assai rilevante in

questo senso è considerata dall'autore stesso la sezione *Cuor morituro* (1925-30), angosciata e dissonante anche da un punto di vista stilistico, dove compaiono due poesie fondamentali nel percorso sabiano, *La brama* e *Il borgo*. Amara nella sua denuncia diretta e volutamente enfatica è poi la sezione intitolata *1944*, che rievoca uno dei periodi più drammatici della vita del poeta, a chiusura di questa versione dell'intera raccolta. Sempre nella terza parte (o volume) del *Canzoniere*, incisive e drammatiche risultano le sezioni *Parole* (1933-34) e *Ultime cose* (1935-43), ancora risalenti al periodo culminato nella persecuzione razziale e nella guerra, che costrinsero il poeta a vagare e a nascondersi tra Parigi, Roma e Firenze. I contatti diretti con Ungaretti e soprattutto con Montale portarono Saba a scrivere versi senza esplicitazione dei nessi connettivi, dimodoché la sua lirica, pur rimanendo chiara, assunse a volte in sé una componente della migliore oscurità moderna.

Successivamente, specie dopo il 1948 (anno traumatico per motivi personali e per il corso preso dalla politica italiana), nella vena lirica di Saba si fece strada anche una sempre più forte insoddisfazione esistenziale, che negli anni Cinquanta si manifestò attraverso nuove crisi nevrasteniche, e un incupimento definitivo, con numerosi riferimenti al tema della morte. Non mancano però testi più lievi, ancora in forma di delicato racconto autobiografico, nonché altri che rivendicano il valore dei propri versi («[...] se in profondo / senti che belli non sono, son veri, / ci trovi un canarino e TUTTO IL MONDO», *Al lettore*, in *Quasi un racconto*, 1951), oppure si oppongono al presente in forma epigrammatica. Le raccolte da *Mediterranee* (1946) a *Sei poesie della vecchiaia* (1953-54) vanno a completare la nuova terza parte del *Canzoniere* che nel 1961, dopo varie versioni intermedie, trova una sistemazione postuma (e peraltro tuttora non definitiva), con la chiusura moralmente alta e serenamente amara di *Epigrafe* (1947-48).

3.4. Le altre opere

Oltre che notevolissimo poeta, influente, soprattutto nel secondo Novecento, su vari giovani autori (tra i più affini si citano Sandro Penna e Giorgio Caproni, cap. IV § 2.2), Saba fu pure un ottimo prosatore. Nei suoi molti racconti brevi non mancano le storie legate al ricordo del mondo ebraico di Trieste, nonché

ai fatti autobiografici già trattati nel *Canzoniere*. Spiccano i testi di *Scorciatoie e raccontini* (1946), nei quali le occasioni fornite dalla vita quotidiana vengono interpretate in modo inatteso, con un gusto per l'aforisma che riconduce a due dei modelli attivi in Saba, Nietzsche e Freud. Postumo (nel 1975) è uscito il romanzo incompiuto *Ernesto*, scritto intorno al 1953 e per certi aspetti rivelatore: si parla di un'iniziazione omosessuale di un ragazzo, narrata con levità e naturalezza, grazie pure a un uso del dialetto triestino molto delicato e insieme rivelatore (quasi una lingua dell'*Es*, avrebbe detto il poeta): si osserva bene anche in questo testo quanto affermato da Saba in una sua *Scorciatoia*, e cioè che l'arte vive «del proibito, di quello che non osa venire in altra forma alla luce del giorno». Va infine ricordato un testo singolare, acuto e a tratti quasi ingenuamente autocelebrativo, quale *Storia e cronistoria del «Canzoniere»* (1948): un autocommento in forma di falsa tesi di laurea attribuita al 'doppio' Giuseppe Carimandrei, che fornisce spiegazioni utili tanto da un punto di vista esegetico, quanto per comprendere le ragioni personali più profonde che sottostanno all'organizzazione dell'intero *Canzoniere* sabiano. Infine, vanno ricordati i *Ricordi-racconti*, raccolti in volume nel 1956 ma risalenti in parte addirittura alla prima fase della produzione sabiana, come nel caso delle novelle *Gli ebrei* o di quella intitolata *La gallina* (1913): tutte assai importanti per l'esegesi complessiva di questo autore e infatti oggetto di numerose analisi critiche.

4. EUGENIO MONTALE

4.1. La formazione culturale del primo Montale

Eugenio Montale nacque a Genova nel 1896. La sua formazione fu molto eterogenea, nutrita dalla lettura di testi letterari recenti, soprattutto italiani e francesi, nonché di classici; buona era anche la conoscenza artistica e ottima quella musicale, specie del melodramma italiano. Inoltre, con l'aiuto di familiari e di docenti, Montale lesse o conobbe numerosi testi filosofici, morali e religiosi, fra cui spiccano i pensatori francesi **Henri Bergson** e soprattutto **Émile Boutroux**, avversari del positivismo e sostenitori di teorie vitaliste-spiritualiste. Sin dall'adolescenza Montale cercò di avvicinarsi alla cultura italiana più vivace, dapprima come lettore per esempio dei pezzi

giornalistici del critico Emilio Cecchi (cfr. *supra* § 2.1); poi come recensore e autore di articoli già importanti, come *Stile e tradizione*, pubblicato all'inizio del 1925 sulla rivista torinese «Il Baretti», fondata dall'intellettuale Piero Gobetti (cfr. *infra* § 8): in questo significativo saggio e, implicitamente, manifesto di poetica, Montale sosteneva un'idea di lirica legata sia a una forte stilizzazione, derivata da una rilettura della tradizione migliore, sia all'etica («lo stile ci verrà dal buon costume»), in opposizione alle varie forme di letteratura completamente avulsa dalla morale.

Proprio Gobetti fu l'editore della prima raccolta montaliana, gli *Ossi di seppia* (1925), peraltro preceduta dalla pubblicazione di vari testi su riviste, che garantì a Montale una discreta notorietà e una serie di amicizie: fra le più significative di quegli anni vanno ricordate quella con il poeta ligure Camillo Sbarbaro (cfr. cap. II § 2.3) e quella con il critico e poeta coetaneo **Sergio Solmi** (1899-1981), che sarà poi uno dei suoi primi e più efficaci interpreti.

4.2. *Ossi di seppia*

Gli *Ossi di seppia* si presentano come un libro molto particolare nel panorama coevo, senz'altro antiavanguardista ma non legato a un'idea tradizionalista di poesia: per tentare di definirne il carattere dominante la critica più recente ha iniziato a impiegare la categoria del **«classicismo paradossale»** (che comunque si può ben confrontare con quella del **modernismo** già più volte evocata). Si tratta di una formula creata dallo stesso Montale per Saba, del quale fu uno dei primi estimatori; ma nel poeta ligure è ben più forte la componente modernista all'interno dell'uso di elementi tradizionali, che sono sì spesso riconoscibili ma sottoposti a una sorta di corrosione. È il caso della metrica, nella quale si riscontra un'ampia presenza di endecasillabi o settenari ma spesso mescolati ad altri versi meno canonici, e comunque quasi sempre imperfetti o inconsueti, per esempio a causa di iper- o ipometrie (ossia di sillabe in soprannumero o in difetto). E anche le rime regolari si alternano con le assonanze o le consonanze, espedienti che impediscono una cantabilità in apparenza facile alla maniera di Saba.

L'insistere sulle peculiarità formali degli *Ossi* è necessario perché le varie e a volte eterogenee componenti di questa raccolta vengono tenute assieme

appunto da una personalissima stilizzazione, che già permette di separare Montale anche da autori in qualche misura affini, come Gozzano o Govoni (cap. II § 2.1). A ciò si accompagna l'aspetto tematico-contenutistico, che ha costituito uno dei motivi della larga fortuna di questa raccolta. L'io-lirico degli *Ossi* si presenta come un soggetto debole, a suo modo un inetto, che però non si limita a enunciare la sua propria condizione in modo malinconico o ironico, come i crepuscolari. Viceversa, l'io montaliano confronta la sua condizione con quella moderna dell'intero genere umano, e denuncia il «male di vivere» (espressione diventata proverbiale, sebbene riconducibile al «mal de vivre» di cui aveva parlato il poeta francese Francis Jammes), la sofferenza esistenziale di chi è ormai privo di una fede certa e di una reale volontà di agire, e ciononostante continua a cercare il miracolo, la possibilità di incontrare il divino e quindi la salvezza dalla «rete» della banalità quotidiana. In questa prospettiva, gli *Ossi* propongono la narrazione di una serie di scacchi esistenziali, di azioni mancate, di speranze deluse per l'io, però magari realizzate per qualcuno dei suoi interlocutori (giovani donne, amici, o semplicemente «tu» indeterminati). Per certi aspetti si tratta di un rovesciamento della mitologia dannunziana proposta nell'*Alcyone*: lo stesso paesaggio ligure, scabro e assolato al limite dell'accecamento, è simbolo di una realtà ben più dura e dissonante rispetto a quella evocata dalla Versilia di d'Annunzio (peraltro assai recepito a livello lessicale).

Su un altro piano, si deve aggiungere che *Alcyone*, con la sua accorta strutturazione spazio-temporale, costituì un modello rilevante per Montale, che suddivise gli *Ossi* in quattro grandi sezioni (*Movimenti*, *Ossi di seppia*, *Mediterraneo*, *Meriggi e ombre*), a loro volta organizzate al loro interno. In particolare, l'ultima venne più volte rivista, con l'aggiunta di varie liriche nell'edizione del 1928 (compresa la splendida *Arsenio*), e forma un microromanzo che ha al suo centro un evento fondamentale per tutta la raccolta: la «fine dell'infanzia», ovvero la perdita di un rapporto diretto e ingenuo con la natura, sostituito dalla consapevolezza che la vita è «crudele più che vana». Rilevanti, da questo punto di vista, sono i confronti-dissensi rispetto a Leopardi. Se per molto tempo la critica si è divisa sulla valutazione delle varie sezioni, privilegiando talora la musicalità ampia della *suite Mediterraneo*, talaltra la concentrazione epigrammatica della sezione eponima (detta anche degli «*Ossi* brevi»), oggi si è soliti valutare la raccolta nell'insieme, che

ricava la sua forza proprio dall'alternanza di tonalità e di registri, tutti però controllati dalla potente stilizzazione, che garantisce una forma compiuta, classica e moderna insieme: memorabili non a caso molte chiusure delle liriche, da «Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra» (*Falsetto*), alla celebre «Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo» (*Non chiederci la parola...*).

4.3. *Le occasioni*

Nel 1927 Montale si trasferì dalla Liguria, sfondo evidente della sua prima raccolta, a Firenze, dove entrò in contatto con quasi tutti i più autorevoli critici e scrittori dell'epoca, diventando anche direttore del prestigioso Gabinetto Vieusseux, carica da cui fu rimosso (nel 1938) per la mancata adesione al Partito fascista. Nell'ambiente fiorentino Montale ebbe modo di conoscere direttamente le tendenze in atto nella letteratura italiana e internazionale, grazie all'apertura culturale (benché con i limiti imposti dal regime) tipica di riviste come «Solaria». La vicinanza con questo ambiente spinse il poeta ligure a una rilettura molto raffinata dei grandi classici, corroborata dalla vicinanza di esperti (come il giovane ma già autorevolissimo critico **Gianfranco Contini**, che in quegli anni gettava nuova luce sui poeti delle Origini e sul Dante lirico) o dalla stesura di traduzioni, a volte obbligate da necessità finanziarie, ma utili per la miglior conoscenza di autori come Shakespeare. Sempre in questo periodo Montale incontra due donne poi ben presenti nella sua poesia, Drusilla Tanzi, in seguito sua sposa (la Mosca delle ultime raccolte) e soprattutto la dantista statunitense Irma Brandeis (la celebre **Clizia**).

È in questi anni che matura una svolta nella poetica montaliana. Se gli *Ossi* erano ancora un insieme segnato da una classicità chiara, benché 'paradossale' nella sua realizzazione, le *Occasioni* (pubblicate per la prima volta nel 1939) si orientano verso l'*oscurità* tipicamente otto-novecentesca, che tuttavia risulta molto diversa da quella degli ermetici (cfr. *supra* § 2.3) o di Ungaretti. La difficoltà delle *Occasioni* non deriva da un simbolismo forzato o addirittura da un surrealismo antirazionale; deriva invece da una condensazione dei passaggi, da un tacere l'elemento generatore della lirica per concentrarsi sui suoi

effetti, e insomma su un procedere per metonimie, per dettagli che stanno al posto del tutto, e non per grandi ed evidenti metafore come negli *Ossi*. Si rafforza, in questa seconda raccolta, l'importanza degli *oggetti*, che però non sono più ricavati principalmente dalla natura (come gli stessi «ossi di seppia») e caricati poi di una valenza simbolica, ma sono più di frequente frutto di lavoro artigianale o tecnico (gioielli, cronometri, bussole ecc.). In questi passaggi tematici si coglie l'adesione a una poesia di tipo «metafisico», quella di autori secenteschi come l'inglese John Donne, o anche di Charles Baudelaire, di Robert Browning e di altri moderni: una poesia rivalutata in quel periodo da Eliot (cfr. *supra* § 1), e che non mirava a nascondere la realtà storica e biografica, ma semmai a farne la fonte concreta di una poesia 'oggettiva', portatrice di un valore universale e non semplice espressione dei sentimenti dell'io. Lo stesso Montale riconosce per sé l'importanza di questa linea metafisica (si veda il significativo saggio *Intenzioni*, 1946), e fra l'altro valorizza il rapporto fra poesia e prosa – con la seconda grande «semenzaio» per la prima –, procedendo in una direzione opposta a quella della lirica pura e astratta.

Le *Occasioni* mostrano i segni di una personalissima rilettura dell'intera lirica europea: le fonti si moltiplicano e possono presentarsi come arricchimenti colti (l'immagine iniziale de *Il ramarro, se scocca* rimanda a Dante, ma la coppia finale di aggettivi «ricco e strano» deriva da Shakespeare) o più in generale come allusioni ai grandi modelli stilistici e di pensiero della lirica e in parte della prosa occidentali. La sostenutezza formale degli *Ossi* risulta qui corroborata da scelte lessicali spesso preziose ma nello stesso tempo ampie, tanto da poter includere termini come «petroliera» o «telegrafo», e soprattutto da una sintassi molto più contratta, sincopata rispetto a quella più esplicita e diretta della prima raccolta. Mai però i testi montaliani risultano volutamente ambigui o irrazionali: un'interpretazione letterale è sempre possibile, ancorché complessa per la condensazione dei contenuti. Fra le novità, spicca l'esaltazione del tema modernistico dell'**epifania** miracolosa, dell'**occasione** che porta allo **svelamento di una verità oltre le apparenze terrene**, che all'io-poeta può manifestarsi grazie all'intervento di Clizia, la donna-angelo dai tratti stilnovistici, e mediante i tanti «oggetti salvifici» di cui, come si è detto, è costellata la raccolta.

A livello strutturale, la seconda raccolta ripete in parte la prima, con una lirica proemiale (lì *In limine*, qui *Il balcone*) e quattro sezioni, delle quali le

due centrali (*Mottetti* e *Tempi di Bellosguardo*) corrispondono idealmente a quella degli *Ossi* brevi e a *Mediterraneo*. L'epigrammaticità si accompagna però nei *Mottetti* con una ricercatezza musicale quasi da polifonia antica: il «mottetto» è fra l'altro un tipo di componimento della musica medievale e rinascimentale. Nei *Tempi*, più che il rapporto diretto con la natura rappresentato dal mare, conta quello con la civiltà umanistica, che ha trasformato e umanizzato la natura delle colline di Firenze. Insomma, se molti dei temi di fondo degli *Ossi* (in particolare la ricerca di un'uscita dal vuoto esistenziale) si ripropongono nelle *Occasioni*, essi risultano modificati non solo per l'azione della donna-angelo e dei «**fantasmi liberatori**», ma anche per la consapevolezza della necessità di difendere la cultura consegnataci dalla tradizione, che permette di superare le difficoltà della storia. In questo senso, molto riuscite sono alcune grandi liriche con cui si chiude la quarta sezione, come la conclusiva *Notizie dall'Amiata* o come *Nuove stanze*, formidabile poesia a sfondo allegorico in cui una scacchiera attorno alla quale giocano l'io e la donna amata arriva a significare l'intero corso della storia che si svolge in quegli anni, con allusioni chiare al nazifascismo e alla guerra imminente, e con una chiusa ancora una volta memorabile: «Ma resiste / e vince il premio della solitaria / veglia chi può con te allo specchio ustorio / che accieca le pedine opporre i tuoi / occhi d'acciaio». Per tutto questo, le *Occasioni*, largamente imitate nel dopoguerra, possono essere considerate una raccolta centrale nello svolgimento della lirica italiana del Novecento.

4.4. *La bufera e altro*

Senza soluzione di continuità, Montale dopo le *Occasioni* scrisse componimenti che alludevano alla seconda guerra mondiale, raccolti nel 1943 e nel '45 in due *plaquettes* dal titolo *Finisterre*. Da questa serie di testi deriva la prima sezione della terza raccolta montaliana, uscita nel 1956 e intitolata *La bufera e altro* (poi riedita nel 1957 con qualche aggiustamento). Nel frattempo Montale aveva attraversato una breve fase di impegno politico nel Partito d'Azione, formato in gran parte da intellettuali liberali, ben presto schiacciato dallo strapotere della Democrazia cristiana e dei Partiti comunista e socialista; si era poi trasferito nel 1948 a Milano, diventando redattore del «Corriere

della sera». L'attività giornalistica lo porta a incontrare artisti, scrittori e in generale realtà culturali europee ed extraeuropee, ma per ora la sua lirica resta in gran parte legata a modelli alti e selezionati. Nella *Bufera*, complessivamente, si accentuano anzi i **tratti manieristici e barocchi**, applicati peraltro a una realtà storica spesso più chiaramente riconoscibile che non nella raccolta precedente, ossia quella della guerra (la «bufera» appunto) e del dopoguerra. Le vicende dell'io lirico si collocano in questo sfondo collettivo, dal quale emerge ancora Clizia, così nominata (e sublimata come nuova Beatrice) in uno dei testi più alti della lirica montaliana, *La primavera hitleriana*, e poi sostituita dalla più terrena Volpe (ossia la poetessa Maria Luisa Spaziani), che compare soprattutto nella sezione di componimenti brevi *Madrigali privati*.

Rispetto alle *Occasioni*, sono più frequenti i **testi interpretabili in senso allegorico**, ovvero come descrizioni di oggetti, personaggi e vicende che richiedono una lettura di secondo grado: è il caso del componimento forse più denso mai scritto da Montale, *Iride*, ma anche di altri come *Il gallo cedrone* o *L'anguilla*. La struttura d'insieme, pur mantenendo analogie con le precedenti (e un **andamento autobiografico-narrativo**, tanto che un possibile titolo della raccolta era *Romanzo*), si complica: le parti sono sette e una, *Intermezzo*, propone addirittura brevi testi in prosa. La sezione in cui si colgono le più forti tensioni è forse quella intitolata *Silvae* («Selve», raffinato genere poetico latino e umanistico), che presenta vari testi lunghi, in parte ancora dedicati a Clizia, che vorrebbe spingere il poeta a una scelta definitiva in senso religioso: ma l'io-lirico, che si nasconde sotto la maschera di personaggi dubbiosi come il «povero nestoriano smarrito», alla fine preferisce ritornare alle incertezze ma anche alla concretezza della vita terrena, nella quale domina appunto la sensuale Volpe.

Molto significativa è la parte finale della *Bufera*, dal titolo *Conclusioni provvisorie*, nei cui due testi (*Piccolo testamento* e *Il sogno del prigioniero*) si riscontrano alcuni cambiamenti. Innanzitutto, l'io viene a coincidere più esplicitamente e circostanziatamente con quello autobiografico, soprattutto per la rivendicazione di una dignità morale e di una propria autonomia di giudizio nel tempo delle contrapposizioni forti tra «chierici rossi e neri», ovvero tra l'ideologia comunista e quella clericale-conservatrice. Inoltre, il consueto **tema della disarmonia e del «male di vivere»** si sostanzia nella storia presente, del fascismo e del dopoguerra, pur aspirando ad assumere un valore universale. Per

parlare delle storture del presente, l'io-poeta adotta qui un linguaggio basso-comico, intriso di espressioni o termini volutamente prosastici e quasi gergali («crac di noci schiacciate», «il bruciaticcio / dei buccellati» ecc.), che non sono più sostenuti da un grande stile, ma emblematicamente anticipano la prossima impossibilità, secondo Montale, di una lirica alta nella società di massa.

4.5. *Satura* e le ultime raccolte

Dopo un lungo silenzio poetico, Montale ricomincia a scrivere con una frequenza e un'abbondanza inconsuete a partire dal 1963 e poi soprattutto dal 1968. Il risultato di questa nuova fase è un libro molto diverso dai precedenti, *Satura*, edito per la prima volta nel 1971. Lo stesso autore dirà che questa sua nuova opera corrisponde al *verso* della lirica di cui prima aveva dato il *recto*: ovvero, una sorta di rovesciamento ironico, a volte apertamente parodico dei suoi temi antecedenti. Lo stile diventa quello comico-satirico, anche se il termine «satura» dovrebbe essere riferito, secondo le dichiarazioni d'autore, in primo luogo alla varietà degli argomenti e degli stili. Tuttavia, una componente propriamente satirica è ben evidente, dato che sono molti i testi dove si combattono le **assurdità della società di massa**, i luoghi comuni, le posizioni ideologiche massimaliste (specialmente quelle di sinistra), le arti neoavanguardiste ecc. Insomma, gli interventi sempre più conservatori da un punto di vista sia culturale sia politico, che Montale andava proponendo sul «Corriere della sera» dalla fine degli anni Cinquanta, diventano qui il sottofondo per una resa poetica basata su alcune figure retoriche ricorrenti (in particolare anafore, giochi di parole, paronomasie ecc.) e su una metrica non priva di tratti grotteschi, con rime singolari, largo uso di versi molto cadenzati ecc. La cronaca comincia a fornire direttamente il materiale per le elaborazioni poetiche, che spesso prendono spunto o sono addirittura coeve ad articoli giornalistici. La prosa insomma acquisisce il sopravvento sulla lirica, e l'io-poeta si riserva in genere il ruolo di ironico esaminatore delle storture sociali, oppure di pseudo-filosofo e dissacrante teologo; non mancano le frecciate contro altri poeti, o contro gli stessi critici del poeta. Nella compagine poco strutturata, si distinguono le due sezioni degli *Xenia*, scritte precedentemente alle due intitolate *Satura*, e dedicate alla moglie Mosca,

morta nel 1963: qui, l'affabilità e la grazia neocrepuscolari consentono di individuare componimenti appena sostenuti stilisticamente e però di sicuro valore, come *Ho sceso, dandoti il braccio* o *Avevamo studiato per l'aldilà.*

I tratti riscontrati in *Satura* si ripropongono nelle raccolte successive: *Diario del '71 e del '72* (1973), *Quaderno di quattro anni* (1977), *Altri versi* (1980), tutti riuniti, vivente l'autore, nell'edizione critica *L'opera in versi*, curata da Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini, cui andrebbe aggiunto, oltre a varie poesie disperse, il *Diario postumo*, dalla genesi controversa e forse non integralmente d'autore, ma composto di testi risalenti per lo più agli anni Settanta. **L'impossibilità di una poesia alta** nell'epoca della massificazione risulta ribadita, mentre i temi diventano sempre più moralistico-sociologici: la perdita dell'identità individuale, la falsità delle convenzioni a cominciare da quella del tempo, il «trionfo della spazzatura» ecc. In molti casi vengono citati e parodiati testi lontani mentre, tra le varie figure femminili montaliane, prende qui il sopravvento quella di Arletta o Annetta, che, con non poche contraddizioni, dovrebbe riferirsi a una fanciulla morta giovane. I punti di forza di quest'ultima fase stanno forse in quei componimenti che meglio riescono a coniugare il nuovo stile basso e mescidato con una riflessione non scontata sui destini dell'umanità e dell'arte, come nel caso di uno degli ultimi testi di Montale (che morì nel 1981), *I miraggi.*

4.6. Altre opere

Montale non fu solo un poeta di primaria grandezza, sancita, oltre che dal Nobel del 1975, dal vasto influsso esercitato sulle generazioni successive di poeti italiani, ma anche un critico intelligente, capace di individuare valori misconosciuti, come quelli di Saba e di Svevo: la sua copiosa produzione in prosa è ora raccolta in vari volumi (il primo venne pubblicato nel 1976 col titolo *Sulla poesia*). Fu inoltre critico musicale e d'arte, inviato culturale all'estero (si veda *Fuori di casa*, 1969), nonché autore di numerosi interventi di taglio politico-morale, raccolti in *Auto da fé* nel 1966, e per molti aspetti ideale premessa alla poesia di *Satura*. Vanno ancora segnalati gli scritti in prosa narrativa, una prosa molto vicina a quella raffinata degli anni Trenta, senza essere esattamente una 'prosa d'arte': in un certo senso, i brevi racconti (o

meglio bozzetti) di *La farfalla di Dinard*, usciti in volume lo stesso anno della *Bufera* (1956; l'edizione definitiva è però del 1973), costituiscono le versioni in prosa delle *occasioni* poetiche, con un'accentuazione dei tratti più lievi e ironici rispetto a quelli alti e tragici della maggiore lirica montaliana.

5. LA NARRATIVA, IL TEATRO E IL CINEMA

5.1. La narrativa fra anni Venti e Trenta

Poco dopo la fine della prima guerra mondiale emersero nella narrativa italiana due linee in parte contrastanti. La prima era promossa dalla già citata rivista «La Ronda» e puntava a una **prosa d'arte**, che prendeva spunto dal frammentismo e dal saggismo raffinato già diffusi dalla «Voce» (cap. II), ma li inseriva in strutture più solide, in particolare in racconti e novelle. Questa linea venne seguita da autori come Vincenzo Cardarelli e **Riccardo Bacchelli**, il quale peraltro arrivò poi alla composizione di romanzi di ampia portata, come il tolstoiano *Mulino del Po* (1938-40). Venne ripresa soprattutto negli anni Trenta da molti scrittori operanti a Firenze, su cui torneremo tra breve (cfr. *infra* § 5.2).

La seconda linea venne invece sostenuta dal critico Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952), che già nel 1921 pubblicò un testo definibile a pieno titolo romanzo, *Rubè*, nel quale si cercava di interpretare il comportamento degli italiani nel periodo bellico e postbellico attraverso quello di un giovane, moralmente disorientato. Il precoce antifascismo di queste posizioni, che portò poi Borgese addirittura all'esilio, si coniugava con la ricerca di **un nuovo tipo di realismo**, ovvero di una narrazione che ponesse in primo piano l'interpretazione della realtà storica e quella della psicologia profonda dei personaggi. Questo appello per un ritorno alla narrativa fu accolto solo in parte dall'alta cultura italiana, che continuò a preferire una prosa breve e raffinata. Tuttavia, sono numerosi gli autori nuovi, che negli anni Venti e Trenta propongono romanzi almeno in parte di tipo realistico, anche se, dati i limiti imposti dal regime, per una vera rinascita di questa narrativa occorrerà attendere il 1943-44 (cfr. *infra* § 5.3). Ma il caso più clamoroso di romanzo nuovo, certo a suo modo realistico ma soprattutto umoristico-sperimentale,

arrivò nel 1923 (appena un anno dopo l'uscita dell'*Ulisse*) da uno scrittore appartato e per lungo tempo trascurato, il triestino Italo Svevo (cfr. *infra* § 6). Invece, l'esito più alto della linea fondata su una scrittura raffinata e addirittura complessa, capace di svariare dalla prosa d'arte all'espressionismo (secondo una gamma analoga a quella di altri autori modernisti europei), fu raggiunto fra anni Trenta e Quaranta da Carlo Emilio Gadda (cfr. *infra* § 7).

5.2. La prosa d'arte, il realismo magico, il fantastico

La narrativa raffinata, fortemente lirica e in genere breve, catalogabile, come si è accennato, sotto l'etichetta di **prosa d'arte**, trova a Firenze la sua patria d'elezione, dopo la fine dell'esperienza della «Ronda». Molti furono gli esponenti e i sostenitori di questa forma espressiva (fra i più autorevoli, il critico Emilio Cecchi), che peraltro presenta molteplici sfaccettature: parecchi si riunirono intorno alla rivista «Solaria», attiva soprattutto fra il 1926 e il '34 e molto aperta alla dimensione europea (cfr. *infra* § 8). Fra gli autori più interessanti si possono ricordare **Arturo Loria** (1902-1957), con i suoi racconti di tipo picaresco, e **Giovanni Comisso** (1895-1969), con i suoi testi ricchi di impressioni e ricordi (come *Gente di mare*, 1928). Molto presenti i temi dell'infanzia e del tempo passato, sulla scorta di una lettura di Proust e poi anche di Virginia Woolf, come avviene nelle opere di **Anna Banti** (1895-1985).

Sempre a Firenze, ma con una maggiore attenzione alla struttura narrativa, si mosse anche **Romano Bilenchi** (1909-1989), attivo dapprima nell'ambito del cosiddetto 'fascismo di sinistra' e, nel secondo dopoguerra, esponente della cultura marxista più aperta al dialogo. Con il racconto *Anna e Bruno* (1938), il romanzo *Il conservatorio di Santa Teresa* (1940), e infine con un trittico riunito nel 1984 sotto il titolo *Gli anni impossibili*, Bilenchi esaminò in modo acuto e a volte quasi spietato soprattutto il periodo dell'adolescenza, con l'esplosione dei contrasti fra io e mondo.

Si differenziano dal filone della prosa d'arte privilegiando un'idea di realismo magico, se non piuttosto di scrittura fantastica o surreale, altri autori a cominciare da **Massimo Bontempelli** (1878-1960), operante soprattutto a Roma e direttore della rivista «900», che nei suoi testi narrativi (come *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, 1930) e teatrali (come *Minnie la candida*,

1927) inserì nella descrizione del grigiore borghese elementi appunto magici o assurdi. Legato al surrealismo, ma nello stesso tempo pure all'ideale di scrittura raffinata e tradizionale, è poi lo scrittore e artista **Alberto Savinio** (1891-1952), fratello di Giorgio De Chirico e autore di testi nei quali la *verve* linguistica si applica a temi mitologici o psicanalitici, con risultati di volta in volta assurdi, grotteschi o comunque inquietanti (da *Hermaphrodito*, 1918, a *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, 1941 ecc.). Decisamente surrealisti risultano alcuni testi del modenese **Antonio Delfini** (1908-1963), mai privi di una bizzarria carica di linfe satiriche e polemiche (tuttora apprezzati racconti come il *Ricordo della Basca*, 1938). Più semplificate, ma ricche di componenti fantastiche e addirittura di sfumature kafkiane le opere del bellunese **Dino Buzzati** (1906-1972), il cui testo più celebre resta *Il deserto dei Tartari* (1940).

Infine, va ricordato l'autore che meglio sintetizzò sia le tendenze a una scrittura colta e spesso persino manierista, sia quelle alla ricerca di temi singolari, tra il fantastico e il surreale, con chiare componenti psicanalitiche, **Tommaso Landolfi** (1908-1979). Nato a Pico Farnese (Fr), ma formatosi e vissuto a lungo a Firenze, Landolfi fu un ottimo conoscitore della lingua e della letteratura russa, della quale tradusse vari capolavori (in particolare di Gogol). Nei suoi testi si coglie una pulsione autodistruttiva che, oltre a trovare riscontri nella biografia (il gioco d'azzardo diventò una sua mania), rinvia a grandi opere del periodo romantico e ai romanzi dostoevskiani. Già nei racconti del *Dialogo dei massimi sistemi* (1937) i nuclei tematici fondamentali sono quelli della morte e delle ossessioni più o meno evidenti, che si sostanziano di umori fantastico-grotteschi. Nel successivo *Il mar delle Blatte e altre storie* (1939) viene addirittura proposto un bestiario in parte inventato, mentre aumentano gli elementi misteriosi e allucinati. Anche nel dopoguerra Landolfi prosegue su questo filone, raggiungendo un efficace quanto inquietante risultato con *Racconto d'inverno* (1947), mentre dal 1953 inizierà una fase di sperimentazione linguistica (con *La bière du pecheur*, ambiguo sin dal titolo) e infine di testi narrativo-diaristici, sempre più cupi e nichilisti. Per le sue pagine più potenti, si tratta di uno scrittore forse non ancora appieno valorizzato, benché negli ultimi anni si stia assistendo a un nuovo interesse della critica nei suoi confronti.

5.3. Prime forme di un nuovo realismo

Assieme ai filoni sinora esaminati, negli anni Trenta si registrano vari esempi di un tipo di realismo più legato alla volontà di documentare la vita italiana, a volte con finalità polemiche nei confronti del regime fascista. Non mancano romanzi o racconti al confine tra lirismo e descrizione oggettiva. È il caso del romanzo breve *Gente in Aspromonte* (1930) del calabrese **Corrado Alvaro** (1895-1956), che collaborava con Bontempelli a Roma nella redazione della rivista «900»: il mondo arcaico dell'Aspromonte viene rievocato attraverso il filtro dolce dei ricordi, ma nello stesso tempo emerge almeno indirettamente nella sua durezza. Tra realismo e decadentismo si muovono i racconti di *Sodoma e Gomorra* (1931) dello scrittore scomodo **Curzio Malaparte** (1898-1957), che pubblicò dal 1944 opere interessanti e nello stesso tempo irritanti, specie per la volontà di continuare a esibire un io anarchico-dannunziano nel bel mezzo delle rovine della guerra (*Kaputt*, 1944; *La pelle*, 1949).

Più improntati a una volontà di documentazione (che può peraltro essere ricreata letterariamente) sono alcuni testi che godettero ampia fortuna tra gli antifascisti. Il primo da segnalare è *Fontamara* (1933) dell'abruzzese **Ignazio Silone** (1900-1978), che si trovava in esilio in Svizzera per la sua militanza comunista (ma il rapporto con il partito divenne dapprima difficile e poi di rifiuto, mentre si è discusso negli ultimi anni dei legami con la polizia segreta fascista, senza arrivare per ora a certezze). La storia della lotta dei «cafoni» in un immaginario e però ben verosimile paesino della Marsica viene narrata da più voci e, nonostante la sconfitta, pare prospettare un futuro riscatto contro gli oppressori. Fu invece pubblicato in Italia, ma subito considerato «disfattista» dal regime, *Tre operai* (1934) di **Carlo Bernari** (1909-1994), romanzo narrato in maniera sperimentale e ambientato nei primi anni del Novecento fra i proletari di una Napoli grigia e opprimente. Infine, un diario romanzato della vita in trincea durante la prima guerra mondiale, nel quale si coglie una polemica contro tutte le dittature, è *Un anno sull'altipiano* (1938), scritto dall'antifascista sardo Emilio Lussu (1890-1975), in esilio a Parigi e fra i promotori con i fratelli Carlo e Nello Rosselli del gruppo politico-culturale «Giustizia e Libertà».

In questa fase pubblicarono le loro prime opere, spesso tuttora considerate tra le più riuscite, anche autori come Alberto Moravia ed Elio Vittorini,

dei quali si tratterà nel capitolo successivo, data la loro grande influenza sulla letteratura italiana del dopoguerra (cfr. cap. IV, §§ 3.2 e 3.3).

5.4. Il teatro e il cinema

In ambito teatrale le novità del periodo fascista sono piuttosto limitate: mentre prosegue sino al 1936 la parabola di Pirandello, e mentre il melodramma, dopo la morte di Puccini (1924), stenta a rinnovarsi, vengono proposti o drammi tra il grottesco e il surreale, come quelli di Bontempelli (cfr. *supra* § 5.2), oppure rivisitazioni del filone regionalistico (magari in dialetto), in genere prosecuzioni più o meno dirette del realismo ottocentesco. In questo ambito si colloca l'opera del napoletano **Eduardo De Filippo** (1900-1984), figlio del celebre attore Eduardo Scarpetta. Risale già al 1931 uno dei suoi testi più celebri, *Natale in casa Cupiello*, nel quale si rivelano le tensioni di una modesta famiglia radunata per i preparativi natalizi. Una più ampia possibilità di rappresentare la realtà storica fu data a De Filippo dalla fine del regime: proprio intorno alla metà degli anni Quaranta risalgono quasi tutti i suoi drammi più noti, quali *Napoli milionaria* (1945) o *Filumena Marturano* (1946). Numerose e fortunate furono poi le trasposizioni cinematografiche delle sue opere principali.

A proposito del cinema, va notato che il regime lo impiegò come strumento di propaganda, puntando fra l'altro a valorizzare attori e registi italiani da contrapporre a quelli stranieri, in particolare statunitensi. Data la sua sempre più ampia popolarità, il cinema diventò negli anni Trenta un polo di attrazione per molti letterati: non a caso, dopo il pioniere d'Annunzio (che collaborò alla progettazione del film *Cabiria* nel 1914), Pirandello e vari altri scrittori cominciarono a far ricavare sceneggiature da loro romanzi o testi teatrali. Molti s'inserirono nella neonata Cinecittà, la cui direzione fu affidata dal governo fascista al critico Emilio Cecchi nel 1937. Comunque, si andavano formando in questo periodo sceneggiatori e registi che avrebbero dato vita alla grande stagione del neorealismo cinematografico (cfr. cap. IV).

6. ITALO SVEVO

6.1. La formazione culturale

Italo Svevo è lo pseudonimo assunto da Hector (o Ettore) Schmitz, nato nel 1861 a Trieste da una famiglia di ascendenza ebraica. Il padre, commerciante, lo avviò agli studi tecnici (anche in Germania) e presto Svevo dovette impiegarsi in una banca. Tuttavia continuò a coltivare la sua passione per la letteratura e il teatro, che lo aveva spinto alla lettura di molti classici italiani e tedeschi. Trieste era ancora sotto il dominio asburgico, influenzata dalla cultura mitteleuropea, però marginale rispetto ai più autorevoli centri culturali italiani, come Firenze: la stessa conoscenza dell'italiano fu per Svevo una conquista, rispetto all'uso normale di un dialetto molto mescidato. Il giovane aspirante scrittore s'interessò pure di politica e di filosofia, e lesse con passione Arthur Schopenhauer e Charles Darwin, sulle cui teorie rifletté a lungo. Iniziò intanto a pubblicare recensioni e racconti: molto interessanti risultano quelli pubblicati sul quotidiano irredentista «L'Indipendente», come il primo edito, *Una lotta* (1888), che già presenta un tema tipicamente sveviano: **la sconfitta degli eccentrici** (in questo caso un poeta sognatore) nella lotta darwiniana per sopravanzare nella vita. Nonostante i contrasti familiari, Svevo continua a scrivere e a pubblicare: nel 1892, poco dopo la morte del padre, uscì il suo primo romanzo, *Una vita*. Seguirono anni intensi, nei quali Svevo si sposò con una cugina di secondo grado, Livia Veneziani, si avvicinò a posizioni socialiste, testimoniate dal racconto *Una tribù* (1897), e pubblicò un secondo romanzo, *Senilità* (1898). Ma l'ulteriore insuccesso e il cambiamento lavorativo, con un nuovo ruolo nell'importante industria di vernici dei suoceri, spinsero Svevo ad allontanarsi ufficialmente dalla letteratura, anche se in segreto continuarono le sue prove di scrittura narrativa e teatrale. Dal 1906 Svevo cominciò a studiare inglese con James Joyce, che soggiornava a Trieste, e sempre in quel periodo entrò in contatto con le teorie di Freud, che costituiranno un sostrato fondamentale (benché acquisito anche con distacco ironico) delle sue opere successive. Durante la guerra, Svevo dovette far proseguire l'attività dell'azienda fra molte difficoltà, e subito dopo, a partire dal 1919, iniziò la stesura del suo capolavoro, *La coscienza di Zeno*, edita nel 1923. Grazie a Joyce, l'opera ottenne ottimi

riscontri a Parigi, e fu valutata positivamente anche in Italia, grazie a intellettuali come Eugenio Montale (che peraltro preferiva *Senilità*), Bobi Bazlen e Giacomo Debenedetti. Ma quando ormai la sua fama stava crescendo, e si moltiplicavano i suoi nuovi scritti teatrali e narrativi, compresa una continuazione della *Coscienza*, Svevo morì per un incidente d'auto nel settembre del 1928.

6.2. *Una vita* e *Senilità*

La prima prova narrativa di notevole impegno per Svevo è il romanzo *Una vita*, edito a Trieste nel 1892. Il titolo provvisorio, *Un inetto*, già spiega il carattere del protagonista: come molti personaggi della narrativa di fine Ottocento, Alfonso Nitti è un individuo modesto, un impiegato di banca incapace di portare a compimento i suoi sogni, generati come di consueto da letture letterarie e filosofiche. Di fatto, dopo una serie di traversie dovute all'amore per Annetta Maller, figlia del proprietario della sua banca, alla morte della madre e a una grave malattia, Alfonso si sente del tutto «incapace alla vita», e alla fine, anziché combattere a duello con il fratello di Annetta, decide di suicidarsi. Non mancano gli influssi evidenti di autori come Stendhal, Flaubert e Zola, fra i più amati (assieme a Dostoevskij) da Svevo. Ma l'**inettitudine radicale** di Alfonso pare soprattutto un'applicazione delle teorie darwiniane, che lo vedrebbero dalla parte dei deboli, destinati a soccombere nonostante le loro doti. Inoltre la scelta finale del suicidio sembra portare alle estreme conseguenze la posizione di Schopenhauer (peraltro ostile a questa scelta) sulla necessità di sopire la «volontà » di continuare a esistere. In effetti, Alfonso rinuncia persino a spiegare la sua scelta in una lettera ad Annetta, nella quale avrebbe potuto usare tutte le armi della letteratura per giustificare i comportamenti nella vita; ma al termine della parabola, è la vita stessa che si è rivelata al protagonista priva di qualunque attrattiva, dato che egli «nelle migliori circostanze aveva sofferto più che altri nelle più dolorose».

Nonostante gli scarsissimi riscontri, Svevo continua costantemente a scrivere negli anni successivi, accentuando nel contempo i suoi interessi per il socialismo, ben evidenti nel racconto filosofico *La tribù* (1897): nella

vicenda di due capi politici asiatici si riflettono le tensioni fra riformisti e rivoluzionari in ambito socialista. Nel 1898 esce il secondo romanzo sveviano, *Senilità*, nel quale si coglie una più raffinata capacità di **introspezione psicologica**. Le vicende di tipo naturalistico lasciano il posto a un intreccio con quattro personaggi: il principale è Emilio Brentani, già autore di un romanzo lodato ma invenduto, e sempre in «preparazione» di un'opera più importante. Emilio s'innamora della bella popolana Angiolina, che però rivela col tempo la sua rozzezza e s'invaghisce di Stefano Balli, scultore mediocre ma vitalistico, di carattere quasi diametralmente opposto al giovane scrittore e amico. Anche la sorella di Emilio, Amalia, è innamorata segretamente di Balli, e soffre al punto da ridursi in fin di vita per la sua scelta di Angiolina; a sua volta Emilio si ritrova solo al termine del romanzo, precocemente arrivato alla «senilità», come sempre incapace di agire e in grado solo di sognare. Pure in quest'opera, molto più equilibrata della prima e ricca di calcolate simmetrie (forse sulla scorta del modello delle *Affinità elettive* di Goethe), si coglie una contrapposizione fra i deboli-sognatori (la coppia, complementare sin dai nomi, Emilio-Amalia), e i forti-realisti (Angiolina e Stefano), darwinianamente molto più adatti alla vita. I tentativi di Emilio di idealizzare Angiolina e di farne un modello d'amore perfetto, alla maniera dei letterati, sono destinati a fallire, ma vengono rappresentati con efficacia grazie anche a un uso interessante del **discorso indiretto libero**, che permette di cogliere pensieri e impressioni del protagonista. Ma un altro aspetto, già annunciato in *Una vita*, emerge con chiarezza in questo romanzo: l'inaffidabilità delle affermazioni del protagonista, che spesso si scopre travestire le sue vicende secondo una prospettiva falsificante o almeno sviante: il fatto stesso che Emilio si senta ancora giovane e impreparato ad affrontare scelte fondamentali viene messo in discussione dalla voce narrante, che invece sottolinea il suo velleitarismo e il suo essere ormai privo delle «belle energie» dell'età giovanile. Il protagonista quindi viene smentito in vario modo, e il suo essere 'nel mezzo del cammino' vitale non costituisce una giustificazione, ma semmai un'ulteriore certificazione di inettitudine. In forme diverse, molti dei temi presenti in *Senilità* ancora in forma di romanzo ottocentesco verranno ripresi e scomposti nel capolavoro sveviano, *La coscienza di Zeno*.

6.3. *La coscienza di Zeno*

Dopo l'ulteriore insuccesso di *Senilità*, come si è accennato Svevo decide di abbandonare la scrittura in quanto attività pubblica, e sembra dedicarsi soltanto al commercio borghese nella ditta del suocero. In realtà, dal 1899 al 1923 egli continua a elaborare saggi e a comporre racconti e testi teatrali, nei quali imposta nuove teorie sull'evoluzione dell'umanità e sperimenta nuove tecniche narrative. In particolare, in questi anni sembra leggere con maggiore interesse la letteratura anglosassone contemporanea (come il drammaturgo George B. Shaw) e anche settecentesca, per esempio le opere di Swift e di Sterne. È quindi la **tecnica umoristica**, già fondamentale per Pirandello (cap. II § 5.2), a venir messa in pratica da Svevo, che scrive racconti e fiabe incentrati su situazioni singolari, pseudo-scientifiche, ricchi di dialoghi arguti e di prospettive stranianti. Un'ulteriore spinta alla conoscenza della cultura inglese, nonché della narrativa sperimentale, venne a Svevo dall'incontro con James Joyce, con il quale entrò in una duratura amicizia (addirittura, Joyce dedicò a Livia Veneziani alcuni testi-*pastiche* legati al progetto del *Finnegans Wake*).

Il 1919 è l'anno in cui Svevo comincia la stesura della *Coscienza di Zeno*, il capolavoro poi pubblicato nel 1923 (fra l'altro dopo una revisione linguistica imposta dall'editore e affidata al giornalista Attilio Frescura). Nel frattempo lo scrittore ha conosciuto meglio le **teorie freudiane**, diffuse a Trieste dal grande psicanalista Edoardo Weiss, che gli permettono di approfondire le sue idee sull'animo umano, intrecciandosi con quelle sull'evoluzionismo. Il risultato è la nascita di un personaggio del tutto nuovo nel panorama italiano e originale anche in quello internazionale: un commerciante ben poco abile, sposatosi in modo quasi grottesco, affidatosi poi alle cure della «psicoanalisi» senza un'effettiva fiducia, ma costretto a scrivere una sorta di memoriale degli eventi più significativi della propria vita. Appunto questo brogliaccio, sottratto al paziente Zeno Cosini dal dottor S. dopo l'improvvisa interruzione della cura, viene a costituire la base della narrazione. Essa però non segue un percorso lineare, ma al contrario, secondo il modello umoristico, procede in apparenza a caso, per blocchi al cui interno la voce del protagonista-narratore prende il sopravvento e descrive la realtà secondo una prospettiva decisamente unilaterale, umorale, addirittura falsa, perché

in molti casi Zeno si contraddice, oppure il lettore scopre da qualche indizio che le cose non stavano esattamente come lui le ha raccontate.

Zeno quindi, ben più dei suoi antecedenti Alfonso ed Emilio, è un **personaggio nevrotico e mentitore**, soggetto a problemi psicosomatici, portatore di teorie a dir poco singolari e comunque inaccettabili dai più. Esordisce raccontandoci di come ha tentato infinite volte di liberarsi dal vizio del fumo, trovando stratagemmi inverosimili per violare le proprie autoimposizioni; prosegue narrandoci il difficile rapporto col padre, che forse è morto schiaffeggiandolo (ma egli vorrebbe credere di no), e la storia del suo matrimonio, che, dopo vicende da racconto comico, si conclude con la scelta di Augusta, cioè proprio quella fra le sorelle Malfenti che mai avrebbe voluto sposare; ci parla ancora di una sua amante e della sua incapacità a gestire le trattative commerciali salvo che poi, con veri colpi di fortuna, la situazione si capovolge a suo favore, soprattutto nel periodo bellico. L'ultimo capitolo (*Psicoanalisi*), in forma di diario, si riferisce appunto al periodo iniziale della prima guerra mondiale, che presenta una situazione drammatica e potenzialmente apocalittica: e Zeno, abbandonata la psicanalisi, conclude provvisoriamente il suo racconto ipotizzando la distruzione del mondo con una bomba, gettata al centro della terra da un uomo «un po' più ammalato» degli altri.

Come si comprende, **Zeno non è più solo un inetto**: la sua stravaganza lo porta a interpretare la realtà psichica e storico-naturale secondo coordinate insieme scientifiche e stralunate. Zeno insomma è un po' normale e un po' *fool*, il pazzo-comico (c'è chi lo ha paragonato a Charlot, ma forse sarebbe più indicato certo Woody Allen) che però interpreta bene i lati oscuri del reale. Ciò che gli manca è la certezza di un destino, tipica dei personaggi ottocenteschi. Al suo posto gli rimangono ipotesi, supposizioni, teorie: quella sua propria è che tutti gli uomini sono in realtà ammalati, e che la salute di fatto non esiste. Non esistono allora deboli e forti, ma solo malati consapevoli o meno: da questa condizione il singolo si può riscattare grazie all'amore fisico, come Zeno sperimenta grazie all'amante Carla; oppure può gettarsi a capofitto nel 'reale materiale' durante periodi di condizioni estreme, come appunto quello della guerra. Resta il fatto che il paziente Zeno Cosini reputa di essere guarito, diventando un bravo commerciante e addirittura uno speculatore borghese, mentre invece la chiusura e la fine sembrano incompatibili con la sua visione del mondo, basata su un continuo affermare e smentire, piuttosto che su dati

certi e definitivi. In effetti, Zeno è probabilmente guarito dall'ottimismo scientifico o presunto tale, quello di tutti coloro che pensano di poter cambiare le vite dei singoli o addirittura la vita umana spiegando dove stanno le malattie e dove la salute: tutto è malattia, e per questo il mondo sembra destinato a finire con una grottesca apocalisse; ma chi lo ha capito, e lo denuncia attraverso la letteratura, paradossalmente può ritenersi guarito, al di là di ogni cura psicanalitica. Questa condizione, umoristicamente felice, è quella in cui viene lasciato il protagonista sveviano: ma il testo non può dirsi concluso, perché la dialettica di verità e menzogna potrebbe continuare anche dopo la provvisoria chiusura.

6.4. Altre opere

Dal 1924-25 per Svevo finalmente cominciarono ad arrivare i riconoscimenti, grazie alla buona risonanza delle sue opere a Parigi e anche in Italia, nonostante le varie critiche alla sua lingua poco elegante. La non-conclusione della *Coscienza*, con l'apocalissi buffa del finale presentata come mera ipotesi piuttosto che come autentica chiusura, suggerì allo scrittore di pensare a prosecuzioni, effettivamente intraprese ma lasciate incompiute a causa della morte (1928). Nei vari abbozzi Zeno compare ormai vecchio, o meglio «vegliardo», alle prese col problema di sfuggire alla fine non attraverso un ringiovanimento forzato, ma attraverso una sorta di «letteraturizzazione della vita», ovvero la trasformazione della vita in scrittura continua e potenzialmente infinita. Ma tali abbozzi rimangono molto frammentari, cosicché pare difficile capire gli sviluppi di questa prospettiva.

Sempre nell'ultima fase della sua attività, Svevo pubblicò o revisionò molti racconti e testi teatrali approntati in precedenza e ne preparò altri nuovi. Fra quelli più interessanti, si possono citare i racconti *Corto viaggio sentimentale* (1925-26), che sin dal titolo rinvia al modello del *Viaggio sentimentale* di Sterne, e *Una burla riuscita* (1926), e il dramma *La rigenerazione* (1927-28), che affronta uno dei temi più battuti dall'ultimo Svevo, ossia quello dell'invecchiamento e della sua giustificazione in una prospettiva biologico-darwiniana. In generale, questi ultimi tentativi presentano ulteriori **doppi o controfigure** dell'autore che continua sino all'ultimo, in modi sempre diversi, a scrivere una sorta di ironica autobiografia per interposti personaggi.

7. CARLO EMILIO GADDA

7.1. La formazione culturale e le prime opere

Carlo Emilio Gadda nacque a Milano nel 1893 da Francesco Ippolito e da Adele Lehr, di padre ungherese e insegnante di materie letterarie. Pur essendo altoborghese, la famiglia si trovò in difficoltà economiche a causa delle spese eccessive, specie per la gestione di una villa in Brianza. Dopo la morte del padre (1909), Carlo Emilio si legò sempre più alla madre, che lo spinse agli studi di ingegneria, nonostante la sua passione per le lettere. Allo scoppio della prima guerra mondiale, si arruolò come ufficiale volontario, ma venne fatto prigioniero dopo la sconfitta di Caporetto (1917: durante il periodo bellico tenne un *Giornale*, pubblicato tra il 1955 e il '91): solo alla fine del conflitto venne a sapere della morte del fratello Enrico, trauma che scosse ulteriormente il suo equilibrio psichico. Di tutti questi spunti autobiografici, come di molti altri, si trovano tracce e allusioni in molte opere gaddiane.

Pur essendo costretto a svolgere l'attività di ingegnere, viaggiando all'estero (in Argentina) e in Italia, Gadda iniziò negli anni Venti a scrivere ampi abbozzi di romanzo e trattati, pubblicati solo postumi. Fra gli altri, vanno ricordati almeno il *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (1924-25) e *La meccanica* (1928-29), che contengono molte riflessioni sulle caratteristiche che deve avere il romanzo moderno in rapporto alla tradizione (specie quella manzoniana); e la *Meditazione milanese* (1928), un trattato di tipo filosofico basato sulle ampie letture gaddiane di Spinoza, Leibniz e Kant, che influenzeranno pure le sue scritture successive (tra l'altro, fu a un passo dal laurearsi in filosofia nel 1931). Una riflessione che inizia in questo periodo, e che sarà poi fondamentale per tutta l'opera gaddiana, è quella relativa ai rapporti tra **vari registri linguistici**, da quello aulico-tradizionale a quello tecnico-scientifico a quelli popolari, dialettali e gergali. In questi testi cominciano a emergere alcuni nuclei narrativi poi ossessivamente ripetuti nella produzione di Gadda, per esempio quello della persona moralmente retta ma incapace di difendersi, che viene emarginata dalla società, o quello della donna, casta o impura, che viene uccisa violentemente; o ancora, più in generale, quello dei comportamenti dell'intera società in periodi di profonda

crisi, come una guerra terribile o un dopoguerra all'insegna della violenza (e si ricordi che Gadda aderì al fascismo già nel 1921, forse più per un nevrotico bisogno di ordine assoluto che per vera affinità ideologica).

Dopo alcune anticipazioni su rivista, con studi e racconti brevi spesso ricavati dai primi tentativi romanzeschi, nel 1931 esce la prima raccolta gaddiana di racconti, *La Madonna dei filosofi*, che viene seguita nel 1934 da quella intitolata *Il castello di Udine*, accompagnata nella versione originaria da una premessa di poetica (*Tendo al mio fine*) e da un fitto apparato di note, tra l'erudito e l'ironico. I buoni riscontri e l'ammirazione all'interno del gruppo legato alla rivista «Solaria» non consentono però a Gadda di abbandonare il lavoro di ingegnere, che lo porta a collaborare con il Vaticano e a conoscere bene l'ambiente romano. Intanto, continua a scrivere brevi testi inseribili nel filone della prosa d'arte (poi riuniti col titolo *Le meraviglie d'Italia*, 1939). Più di recente (2000) sono state pubblicate le cospicue parti di un romanzo (*Un fulmine sul 220*), abbozzato nel periodo 1932-36 e dedicato all'analisi di una famiglia borghese lombarda; da esso Gadda ricaverà materiali per alcuni racconti, in parte editi nella raccolta *L'Adalgisa* (1944: cfr. *infra* § 7.4), che peraltro comprende 'disegni milanesi' rielaborati in vari periodi e integrati da note d'autore erudite e/o satiriche.

Nel 1936 muore la madre Adele e Gadda è costretto a prendere dolorose decisioni, che aumentano i suoi sensi di colpa e le sue nevrosi. Poco dopo (1937) comincia a scrivere il primo dei suoi romanzi maggiori, *La cognizione del dolore*.

7.2. *La cognizione del dolore*

Pubblicata in parte sulla rivista fiorentina «Letteratura» tra il 1938 e il '41, poi in volume nel 1963 e, con ampliamenti, nel 1970 (infine, nell'edizione critica a oggi più completa, nel 1987), *La cognizione del dolore* mette in evidenza non solo alcuni dei temi più forti di Gadda, ma anche la sua difficoltà a chiudere definitivamente le opere, tanto che quasi tutte le più lunghe restano allo stadio di abbozzi o comunque incompiute. Ciò implica, per la critica, la necessità di interpretare i finali, solo accennati e spesso diversi nei vari stadi compositivi, ma soprattutto implica una questione di poetica: per

Gadda, come per tanti narratori sperimentali del Novecento, la trama non è più il punto essenziale di un romanzo, che invece vive soprattutto della sua capacità conoscitiva, ovvero della possibilità a esso connaturata di **interpretare il mondo attraverso il linguaggio**. Anzi, per questo autore, che dichiara in molti suoi saggi di aver bisogno di tutte le potenzialità linguistiche, compresi i sinonimi più lambiccati, la mescolanza delle lingue e degli stili è l'*unico* modo di riuscire a rappresentare **l'infinita complessità, ovvero la «baroccaggine» del mondo**. Dunque, non un Gadda giocoliere con le parole, ma un letterato-scienziato-filosofo, alla ricerca di una sua via per «singula enumerare (elencare tutte le singole cose)» e «omnia circumspicere (osservare tutto)». Questo aspetto, ancora più vistoso nel *Pasticciaccio* (cfr. *infra* § 7.3) che nella *Cognizione*, si coniuga sempre con una fortissima volontà di giudizio, che riguarda tanto i comportamenti umani consueti, quanto le storture più gravi e ingiuste.

La cognizione si apre nel fantastico paese sudamericano del Maradagàl, tanto simile alla Brianza, in cui imperversano reduci di guerra che mai hanno visto il fronte, profittatori, speculatori: e il povero protagonista don Gonzalo Pirobutirro, ingegnere che vive in una villa dissestata con la vecchia madre (dopo la morte del padre e di un fratello), deve subire angherie e minacce di ogni tipo, diventando ancora più nevrotico ed esasperato. Le parti satirico-grottesche si alternano con altre molto più dolorose e drammatiche, come il dialogo fra Gonzalo e un medico, nel quale il primo rivela il suo **«male oscuro»**, legato in parte al rapporto di amore e odio con la madre. Di quest'ultima viene adottato il punto di vista nel quinto «tratto» (così Gadda chiama le sezioni del romanzo), estremamente lirico, nel quale si comprende tutto il suo rammarico di non riuscire a instaurare un rapporto spontaneo col figlio. Dopo varie vicissitudini, si arriva a una conclusione tragica, benché, come si è detto, non del tutto compiuta: la madre viene trovata agonizzante, forse a causa di un'aggressione di estranei, o piuttosto del figlio.

Gli elementi edipici, chiaramente individuabili nel rapporto madre-figlio, non bastano a spiegare la ricchezza del testo gaddiano. La stravaganza nevrotica di Gonzalo non è dovuta soltanto alla complessità del legame filiale, ma pure alla sua incapacità di adattarsi all'imperfezione del mondo, alle ingiustizie e ai soprusi, alla mentalità dei borghesi «ossibuchivori»: del suo «male oscuro» si continua a ignorare la causa, perché, come sempre in Gadda, le

cause sono molteplici e intanto però quel male «lo si porta dentro di sé per tutto il fulgurato scoscendere d'una vita, più greve ogni giorno, immedicato».

Questa breve citazione già fornisce un esempio di uno dei tanti registri stilistici della *Cognizione*: si possono riscontrare il tragico (come qui), il lirico, oppure il parodico, il satirico-grottesco ecc. E pure i linguaggi variano di molto, dal falso spagnolo, al fiorentino colto, al napoletano, con moltissimi preziosismi e costruzioni sintattiche complesse. Tale raffinata ed espressionistica miscela non rimane però puro virtuosismo, perché proprio attraverso l'elaborazione stilistica Gadda riesce a sostanziare la sua «cognizione» (latinismo per «conoscenza sicura») della vita. Numerosi e plausibili i modelli riscontrati: da quello del sempre amato Manzoni, a d'Annunzio (umanamente odiato da Gadda, ma riconosciuto virtuoso della lingua italiana), sino all'*Amleto* e alla tragedia greca. Il grottesco addirittura aggressivo nei confronti dei rapaci piccoli o grandi borghesi si alterna con il tragico di un'esistenza all'insegna della 'negazione', della lontananza da ogni forma di gioia e di vicinanza alla «verità del dolore».

7.3. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*

Negli anni della seconda guerra mondiale, Gadda soggiorna a Firenze e poi a Roma, dove compone il suo secondo grande romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, edito parzialmente su «Letteratura» nel 1946-47 e poi in volume, con molti rimaneggiamenti e aggiunte, nel 1957 (in due diverse edizioni). Il testo si presenta in forma di *giallo*, incentrato com'è su un delitto avvenuto a Roma in pieno regime fascista, nel 1927. La vittima è Liliana Balducci, residente in un signorile palazzo di via Merulana, in apparenza donna e moglie proba, ma figlia di uno dei tanti profittatori di guerra. Amico di famiglia è il commissario molisano Francesco, o meglio Ciccio Ingravallo, che viene incaricato delle indagini: a mano a mano che queste avanzano, però, si conferma vera una delle stravaganti teorie del singolare *detective*, e cioè che le «inopinate catastrofi» sono il frutto di «tutta una molteplicità di causali convergenti», ovvero un «nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero» di **concause**. In effetti, il giallo gaddiano, più che puntare alla scoperta degli indizi e delle spiegazioni, procede per deviazioni, piste sba-

gliate, riconoscimenti di contatti insospettabili: insomma, più che l'indagine concreta conta quella conoscitiva di Ingravallo, che alla fine sembrerebbe approdare alla scoperta di una responsabile (l'ultima domestica di Liliana), ma senza che ciò sia confermato. Non a caso, nelle varie redazioni (compresa quella approntata per una versione cinematografica, *Il palazzo degli ori*, 1947-48) il finale viene modificato e il colpevole cambia.

Rispetto alla *Cognizione*, domina qui una narrazione più consequenziale, che procede però alternando al romanesco popolare di fondo molti linguaggi e gerghi, compreso quello furbesco-malavitoso. Inserite in questa polifonia si collocano parti stilisticamente molto marcate, come quella tragica e quanto mai barocca in cui viene descritto il cadavere di Liliana: è l'occasione per far capire quante connessioni, sinergie, delicate unioni svaniscono alla morte di un corpo umano, nonché per mostrare quale «pasticciaccio» è nato con l'assassinio, perché, se un ordine si è perso, ne va ricercato un altro, che spieghi la perdita del primo. E in questa investigazione superiore procede il giallo gaddiano, ottima conferma dell'intuizione del saggista Siegfried Kracauer, secondo la quale il romanzo poliziesco nasconde in realtà la ricerca di un ordine perfetto.

La trama è una sorta di canovaccio, quanto mai libero: le deviazioni dall'inchiesta principale sono numerose, innanzitutto per seguire un furto di gioielli avvenuto nello stesso palazzo in cui poi viene uccisa Liliana (l'esito dell'indagine, in questo caso, è positivo e sicuro); poi per approfondire la biografia di molti personaggi in apparenza secondari, per esempio il commendator Angeloni, scapolo mite, accusato ingiustamente e sottoposto al ludibrio della gente (un altro degli *alter ego* gaddiani); infine per proporre lunghe e minuziose descrizioni, non prive di risvolti scientifici o filosofici, che dilatano i dettagli sino a rendere l'insieme volutamente incongruo. Il barocco del mondo trionfa: e dietro i delitti si celano forze oscure, violente, tra eros e odio, comunque in grado di distruggere qualunque ordine e qualunque difesa razionale e morale.

Va aggiunto che Gadda non mancò qui di concretizzare la sua abilità polemico-satirica contro un obiettivo preciso: il fascismo. Nella realtà biografica, come si è accennato, lo scrittore si mostrò in un primo tempo vicino agli ideali del regime fascista, che prometteva una bella pulizia di tutti i soprusi passati; in seguito però si accorse di quanto becero, vaniloquente,

retorico e sempre ingiusto fosse il governo mussoliniano, contro il quale forse già nella *Cognizione*, ma certamente qui si appuntano gli strali gaddiani. Anche nel *Pasticciaccio* agisce una volontà giudicatrice, che trova ancora in Manzoni, e probabilmente in Eschilo e in Tolstoj, alcuni dei modelli più attivi.

7.4. Altre opere

Dopo la prima stesura del *Pasticciaccio*, Gadda cominciò soprattutto a rimaneggiare le sue opere, facendole uscire spesso in forma di lunghi frammenti o racconti più o meno compiuti. È il caso delle raccolte *Novelle dal Ducato in fiamme* (1953: il 'ducato' è la terra del Duce) e *Accoppiamenti giudiziosi* (1963, ampliamento della precedente). I racconti più consistenti e riusciti, ossia *San Giorgio in casa Brocchi* (già edito nel 1931) e *L'incendio di via Keplero* (noto dal 1940), dipendono in varia misura dal romanzo incompiuto *Un fulmine sul 220* e, come quelli già proposti in *L'Adalgisa*, descrivono ambienti del milanese con la consueta vivacità linguistica ricca di umori, in parte assorbiti dal modello del grande poeta Carlo Porta: un tema che ricompare è quello della passione amorosa tra due classi sociali diverse (in *San Giorgio…*, il giovane nobile Gigi e la cameriera popolana Jole), e del resto la problematica sessuale, specie riguardo alle forme di repressione borghese dell'eros, ricorre in quasi tutta l'opera gaddiana.

Nel 1955 Gadda decide invece di rivelare un altro dei suoi tragici trascorsi esistenziali, concedendo la pubblicazione del *Giornale di guerra e di prigionia*, peraltro parziale: si colgono qui non solo alcuni dei motivi del risentimento gaddiano contro gli opportunisti e i profittatori di guerra, ma pure le tracce della sua *forma mentis*, tendenzialmente portata all'elaborazione idealistica di un mondo perfetto, poi distrutto dal lassismo morale e dal pressappochismo dei più.

Nel 1958 si registra l'edizione della raccolta di saggi *I viaggi, la morte*, nella quale vengono riproposti alcuni testi fondamentali per comprendere la poetica gaddiana: fra gli altri, vanno citati *Lingua letteraria e lingua dell'uso* (1942), dove lo scrittore afferma che è necessario contorcere il linguaggio per ricavarne un senso autentico, e *Come lavoro* (1949), nel quale definisce il

suo un **«impiego spastico» del linguaggio**, grottesco ma sempre in funzione gnoseologica. Altri contributi significativi sono stati riediti postumi (Gadda muore nel 1973) in *Il tempo e le opere* (1982): fra questi, molto rilevante l'*Apologia manzoniana* (1927), nella quale i *Promessi sposi* vengono considerati un'opera in cui dominano l'analisi del reale e il giudizio sulle buone azioni e sulle colpe (una lettura che poi fornirà più di uno spunto al Gadda romanziere).

A parte molti testi minori (apologhi, aforismi, favolette, testi radiofonici ecc.), va infine citato un saggio umorale e parapsicanalitico, *Eros e Priapo: da furore a cenere* (edito nel 1967, ma risalente, in una versione molto diversa, agli stessi anni della prima stesura del *Pasticciaccio*), nel quale Gadda scatena la sua virulenta satira contro Mussolini, appellato nei modi più stravaganti e accusato di essere soltanto il collettore di pulsioni erotiche represse. Viceversa, il fascismo non avrebbe cambiato minimamente il carattere del popolo italiano, privo di coerenza etica e pronto ai compromessi. Il linguaggio, qui più che mai scoppiettante e perfido, mostra con le sue forzature espressionistiche i lati più osceni del potere.

8. LA CRITICA E IL DIBATTITO CULTURALE

8.1. La cultura sotto il fascismo

Come si è accennato nel corso dell'intero capitolo, sebbene il regime fascista condizionasse pesantemente il dibattito culturale, rimanevano ridottissimi margini per una discussione, purché limitata a temi privi di ricadute politiche. A livello filosofico-politico, in posizione contrapposta al nume tutelare dell'idealismo liberale, Benedetto Croce (cap. II § 6.1), si schierò **Giovanni Gentile** (1875-1944), egli pure di formazione idealista, ma sostenitore del valore assoluto dello Stato: il suo apporto al regime fascista fu determinante tra l'altro per una vasta riforma scolastica, la cui impalcatura ha retto sin quasi ai nostri giorni. Avversari del fascismo furono il socialista-liberale **Piero Gobetti**, già citato per la sua rivista «Il Baretti», e **Antonio Gramsci**, una delle menti più lucide del marxismo italiano, destinato a morire nelle carceri del regime, non senza aver scritto fondamentali riflessioni nei

suoi *Quaderni* (editi tra il 1948 e il '51 e ora soggetti a riletture filologiche e critiche), molti dei quali dedicati al ruolo sociale della letteratura, con analisi relative ad autori come Machiavelli, Manzoni ecc.

Nonostante le restrizioni, numerose furono le riviste letterarie attive sotto il fascismo: fra queste, si sono già ricordate, per l'indubbia importanza e qualità, **«Solaria»**, pubblicata a Firenze dal 1926 al '34, con appendici sino al '36, alla quale collaborarono quasi tutti i maggiori scrittori dell'epoca e che dedicò largo spazio alla presentazione di nuovi autori europei (da Proust a Joyce ecc.); e **«Letteratura»** (1937-68), diretta da Alessandro Bonsanti e per vari aspetti prosecuzione della precedente. Oltre a queste, anche la romana **«900»** di Bontempelli riuscì a proporre traduzioni di scrittori stranieri, dimostrando di superare nei fatti l'autarchia tipica del fascismo.

Grazie all'appoggio del regime, durante il Ventennio si rinforzarono la cultura popolare e quella di massa. In questi anni, a fianco dei giornali, il mezzo di comunicazione più diffuso ed efficace diventò la radio, cui collaborarono scrittori e letterati. Se del successo ormai ampio del cinema si è già accennato, vanno ancora ricordate le nuove collane di testi a grande tiratura: cominciarono a uscire i primi *gialli* e poi i *neri*, dal colore della copertina dei libri stampati dalla Mondadori; il filone *rosa* trovò in **Liala** (1897-1995) un'autrice di culto, mentre per il genere erotico godette di ottima fortuna **Pitigrilli** (1893-1975); pure l'umorismo di **Achille Campanile** (1900-1977) ottenne larghi riscontri. Va infine menzionato un altro tipo di cultura popolare, quello della musica leggera, i cui testi erano ancora lontani, in genere, da una valida elaborazione, ma vennero largamente diffusi grazie anche alle trasmissioni radiofoniche.

8.2. La critica

I critici militanti più quotati nel periodo fra le due guerre sono già stati citati: da Emilio Cecchi a Giuseppe A. Borgese, da Carlo Bo a Giuseppe De Robertis al giovane Giacomo Debenedetti (amico di Montale e di Saba), senza dimenticare ovviamente il persistente ruolo di Benedetto Croce. Va notato però che aumentano in questa fase gli studiosi di solida formazione che si occupano anche di letteratura contemporanea: il primo e più celebre

resta **Gianfranco Contini** (1912-1990), in assoluto uno dei maggiori critici italiani del Novecento, tra i primi interpreti di autori come Gadda e Montale, ma anche editore e commentatore di classici. Al suo fianco va ricordato, per la straordinaria qualità di scrittura, il critico d'arte **Roberto Longhi** (1890-1970).

Sebbene i risultati della critica stilistica, praticata da Contini, siano largamente riconosciuti, non va taciuto il lavoro specificamente filologico ed erudito che spesso ha consentito quegli stessi risultati. In questo periodo, la critica italiana porta a compimento molte opere di grande valore, in particolare per l'interpretazione di Dante, Ariosto e Manzoni, per mano dei già citati Michele Barbi e Santorre Debenedetti, ma anche di Pio Rajna, Ernesto G. Parodi e dei più giovani Vittore Branca (studioso, fra gli altri, di Boccaccio e Poliziano) e Walter Binni (interprete soprattutto del Sette-Ottocento, in particolare di Foscolo e Leopardi), che diventeranno sempre più autorevoli nel secondo dopoguerra. Va infine ricordato il critico e scrittore romano Mario Praz (1896-1982), anglista e comparatista, che con il suo fortunatissimo saggio *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930) si affrancò dai dettami crociani per proporre un esempio ancora molto valido di critica tematica.

CAPITOLO **4**

I nuovi realismi e l'impegno dei letterati

In questo capitolo vedremo:

- **L'intellettuale fra impegno e industria culturale: cultura d'élite e cultura di consumo**
- **Il neorealismo e le sperimentazioni. Pasolini**
- **La poesia: Luzi, Caproni e altri**
- **La ricca stagione del romanzo: Moravia, Vittorini, Pavese, Calvino, Fenoglio, Morante ecc.**
- **Il dibattito dal dopoguerra in poi e i suoi protagonisti, fra terze pagine, critica accademica e riviste («Il Politecnico», «Officina» ecc.)**

1. INTRODUZIONE AL PERIODO (1945-1962)

Dopo la conclusione della seconda guerra mondiale e la fine delle dittature nazifasciste, la rinascita della cultura italiana ed europea avviene in uno scenario internazionale profondamente modificato. Gli accordi di Jalta fra Stati Uniti, Gran Bretagna e Unione Sovietica sancirono una divisione delle zone di influenza delle ideologie liberale-capitalistica e comunista, che divenne ben presto radicale contrapposizione e dai primi anni Cinquanta addirittura «guerra fredda», cioè non dichiarata ma effettiva, con scontri in zone solo apparentemente laterali come il Sud-Est asiatico, e in seguito Cuba e l'America Latina. In questa situazione, l'Europa si trovò divisa tra i due blocchi, con una lacerazione emblematica, quella della Germania e

in particolare di Berlino, divisa in due pure materialmente dal famigerato muro costruito nel 1961. L'Italia, paese di frontiera a contatto diretto con Stati comunisti, più di molte altre nazioni fu influenzata dalla politica statunitense e, dopo la fase di accordo politico fra tutti i partiti per redigere la Costituzione della nuova Repubblica (1946-47), venne governata a lungo dalla Democrazia cristiana, il partito moderato e conservatore uscito vincente contro le sinistre nelle elezioni del 1948.

In questo momento di trapasso, difficile e appassionante, moltissimi scrittori avvertirono il bisogno di far sentire la loro voce: proprio l'**impegno** fu la richiesta prioritaria di quegli anni, soprattutto da parte delle ideologie progressiste, che cercarono o un consenso incondizionato (con imposizioni politiche in Unione Sovietica la quale, dopo aver instaurato con Stalin un regime interno, tendeva a controllare i paesi alleati e in generale tutti i partiti comunisti), oppure una nuova riflessione, seguita da un'azione politica di rottura nei confronti degli schemi borghesi. Questa seconda linea fu accolta da molti intellettuali, soprattutto in Francia, dove il filosofo e scrittore Jean-Paul Sartre e il romanziere Albert Camus, esponenti dell'**esistenzialismo** laico, cercarono forme di impegno nuove e magari divergenti, ma ricche di stimoli per l'intera Europa. In Italia si aprirono finalmente ampi spazi per un libero dibattito: nacquero riviste promosse da scrittori e intellettuali, i giornali e la radio (solo dal 1954 la televisione) proposero interventi culturali talora di alto livello, e le case editrici cominciarono a tradurre opere fondamentali della contemporaneità e a lanciare nuovi autori. In grande maggioranza, le scelte degli uomini di cultura andarono verso le sinistre, sebbene non mancassero autorevoli voci nel campo cattolico e laico (cfr. *infra* § 4).

In analogia a quanto avveniva un po' in tutto il mondo, la linea di tendenza più forte nella letteratura italiana del dopoguerra fu quella del *realismo*. Va subito specificato che questa tendenza, ben motivata dalla spinta a descrivere l'enormità degli eventi appena accaduti, compresi gli abomini dei lager e della bomba atomica, non implicò in genere un ritorno a schemi ottocenteschi: la grande fase delle avanguardie e dei modernismi, avvicendatisi nei primi decenni del Novecento, non era passata invano, cosicché elementi sperimentali si colgono negli autori del cosiddetto **neorealismo** (un territorio molto variegato, come vedremo in questo capitolo). In ogni

caso, molte delle opere che oggi consideriamo più importanti nel periodo tra la fine della guerra e i primi anni Sessanta – come quelle di Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini e Beppe Fenoglio – interpretano la tendenza al realismo in modi spiccatamente personali, sia per la scelta dei modelli, sia per quella linguistica.

Di fronte a un'ampia fioritura della narrativa, la poesia dovette trovare nuove strade. Quasi tutti gli esponenti dell'*ermetismo* (cap. III § 2.3), per esempio, sentirono il bisogno di rinnovare il loro stile, accantonando la ricerca di temi e metafore raffinatissimi, per affrontare i drammi del presente. Pochi però ci riuscirono in tempi brevi: i risultati maggiori cominciarono ad arrivare dalla fine degli anni Cinquanta con le nuove raccolte di Mario Luzi. Anche poeti lontani dal filone ermetico rinvigorirono la loro vena, arrivando a risultati di alto valore nell'ambito della poesia 'semplice' antinovecentesca, come nel caso di Giorgio Caproni. Vanno poi ricordate, oltre alle nuove prove dei poeti più autorevoli, da Saba a Montale, le tendenze neorealistiche e sperimentali in poesia, sino allo sbocco ideologico-civile della raccolta *Le ceneri di Gramsci* (1957) di Pasolini, o a quelli robusti anche se più legati ai contesti regionali dei nuovi poeti dialettali, come Tonino Guerra (su questi autori, cfr. *infra* § 2.3).

Se la narrativa mostra una notevole vitalità, bisogna tuttavia notare che, in questo stesso periodo, si assiste a un progressivo spostamento degli interessi del grande pubblico verso il cinema, ormai sempre più diffuso e forte, sin dal 1945-46, di alcuni capolavori incentrati sulla condizione italiana alla fine della guerra, come quelli di Roberto Rossellini e Vittorio De Sica. Non a caso, quasi tutti i nuovi scrittori collaborarono con l'industria cinematografica o per la trasposizione di loro opere, o per sceneggiature originali, come quelle che vennero scritte per Federico Fellini da Ennio Flaiano e molti altri (cfr. *infra* § 3.10). In questi anni il cinema italiano diventa famoso in tutto il mondo, ma certamente la sua forza d'urto non può essere paragonata a quella di Hollywood, che andava ormai creando uno *star-system* con produzioni sempre più costose e divi osannati e pubblicizzati ovunque. La potenza dell'**industria culturale** comincia a condizionare molte scelte e soprattutto i gusti del **pubblico di massa**.

Dalla seconda metà degli anni Cinquanta si riscontra una prima polarizzazione fra produzione di largo consumo e cultura d'*élite*. Quest'ultima

tornava a proporre testi inquietanti e sperimentali, come la narrativa e il teatro dell'irlandese – trapiantato a Parigi – Samuel Beckett, o la poesia espressionista-surrealista di Paul Celan, nato in Bucovina ma di origini ebraiche, che, dopo aver subìto lo sterminio della famiglia da parte dei nazisti, decide di scrivere in tedesco (la lingua materna, ma anche quella degli oppressori) la sua lirica filosofica. Negli Stati Uniti cominciano a farsi strada esperienze letterarie e modelli di vita alternativi a quelli capitalistici, specie con i giovani della *beat generation*, che saranno un punto di riferimento per tutte le forme di ribellione degli anni Sessanta. In Italia, alla fine degli anni Cinquanta si prepara il terreno per una nuova fase avanguardistica, che esploderà con molte pubblicazioni e iniziative culturali nell'anno-simbolo 1963 (su cui si tornerà nel capitolo successivo).

2. LA POESIA

2.1. Il nuovo clima del dopoguerra. Mario Luzi

▶ **Prosecuzioni e sviluppi.** L'immediato dopoguerra propone, nell'ambito della poesia, una progressiva modifica degli equilibri e delle linee dominanti. In particolare, l'ermetismo nelle sue varie espressioni lascia il posto a una lirica molto più diretta e concreta, che può sfociare nella retorica, come nel caso di Quasimodo (cap. III § 2.3). Fra i maggiori, mentre pure Ungaretti si distacca dalle atmosfere rarefatte del *Sentimento del tempo*, è comunque Montale, grazie alla sua poesia complessa ma intrisa di concretezza, a diventare il modello più seguito dai giovani autori; a Saba invece si ispirano o si possono accostare poeti antinovecenteschi o antinovecentisti (cfr. *infra* § 2.2).

▶ **Mario Luzi.** Come caso esemplare, seguiamo l'evoluzione di uno dei più rappresentativi esponenti dell'ermetismo fiorentino, Mario Luzi (1914-2005). Dopo aver raggiunto uno degli apici manieristici del movimento con *Avvento notturno* (1940), Luzi comincia ad avvicinarsi a una poetica sostanziata di riferimenti alla realtà sin dalla seconda metà degli anni Quaranta, e maggiormente con le raccolte *Primizie del deserto* (1952) e *Onore del vero* (1957), fino al culmine di questa produzione segnato da *Nel magma* (1963).

Si tratta di una raccolta in cui, su una trama fitta di rimandi al *Purgatorio* dantesco, i dubbi esistenziali dell'io-lirico, assai vicino a quello autobiografico, vengono esaminati in componimenti polifonici e dai versi spesso lunghi e non regolari: domina qui una volontà di comprensione etica, di autoesame che spazia dall'impegno politico alla fede religiosa, con la presenza di vocaboli colloquiali non impreziositi o smorzati («'Ci fu solo un tempo per redimersi' qui il tremito / si torce in *tic convulso* 'o perdersi, e fu quello'», in *Presso il Bisenzio*, corsivo nostro). Nelle raccolte successive (sino a *Al fuoco della controversia*, 1978) prosegue in parte questa caratura stilistica, mentre nelle ultime prevale una tendenza all'astrazione e al dettato mistico-religioso (si segnalano almeno *Per il battesimo dei nostri frammenti*, 1985, e *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, 1994). Luzi è stato anche saggista e autore di testi teatrali.

▶ **Il neorealismo in poesia.** Fra le nuove propensioni, quella al *neorealismo* si sostanzia, in poesia, di caratteri quotidiani e di riferimenti storici concreti, mentre, da un punto di vista formale, prevalgono tecniche prosastiche (versi lunghi, linguaggio semplice ecc.). Anticipati da **Cesare Pavese** con il suo *Lavorare stanca* (1936: cfr. *infra* § 3.4), i poeti neorealisti non si allontanano da alcuni precisi modelli, come gli statunitensi **Walt Whitman** (con *Foglie d'erba*, 1855-92) o **Edgard Lee Masters**, che con le sue *Antologie di Spoon River* (1915-24) dava direttamente voce a numerosissimi personaggi minori, che parlavano attraverso i loro epitaffi. Questi modelli vennero applicati innanzitutto al racconto poetico della Resistenza, poi a quello delle condizioni del proletariato: temi scelti sulla spinta di un'esigenza di impegno sentita da molti, per esempio dal lucano **Rocco Scotellaro** (1923-1953), che con la sua raccolta postuma *È fatto giorno* (1954) riuscì a dare il miglior esempio di lirica neorealista politicamente schierata (a favore del socialismo) e insieme ricca di umori derivati dal folklore. Va sottolineato, peraltro, che l'ampia disponibilità tematica consente di accostare al filone neorealista anche molti altri poeti (per esempio il dialettale Tonino Guerra: cfr. *infra* § 2.3); d'altra parte, la fisionomia formale scarsamente definita fa sì che elementi ancora ermetico-simbolisti, soprattutto nella scelta delle metafore, permangano fra i poeti neorealisti, che perciò riuscirono solo in pochi casi a proporre raccolte sufficientemente compatte.

2.2. La linea antinovecentesca: Sandro Penna, Giorgio Caproni, Attilio Bertolucci

▶ **Sandro Penna.** A fianco di quella neorealista, riprende vigore nel secondo dopoguerra la linea dello 'stile semplice', che aveva trovato in Saba il suo maggior esponente. Questa tendenza, definita *antinovecentesca* (o, secondo Pasolini, *antinovecentista*) per il suo rifiuto delle forme letterarie tipiche del Novecento, e in particolare delle sperimentazioni avanguardistiche, era seguita già negli anni Trenta dal perugino Sandro Penna (1906-1977), non a caso valorizzato proprio da Saba. Nelle sue liriche più alte (in gran parte riunite nella raccolta delle *Poesie* del 1970) domina una percezione fresca e apparentemente ingenua degli attimi vitali, spesso connotati dalla dialettica fra nascita e appagamento/frustrazione dei desideri. Questa dialettica porta a una distillazione del reale, a una sua percezione cristallina, che trova gli esiti più compiuti in poesie brevissime, dal **tono aforistico** e dal linguaggio depurato: «Forse la giovinezza è solo questo / perenne amare i sensi e non pentirsi». Siamo lontanissimi dal mistilinguismo delle varie avanguardie, ma anche dal tardo ermetismo: si tratta di una poesia immediata, nel senso forte di 'priva di mediazioni', perché anche quelle razionali-sapienziali vengono riassorbite nell'espressione corporea e appassionata tipicamente penniana. D'altra parte, l'apparente facilità si converte spesso in effettiva oscurità per eccesso di chiarezza, specie quando si evocano temi riguardanti la sessualità adolescenziale-omoerotica.

▶ **Giorgio Caproni.** Ancora all'antinovecentismo si può ascrivere la lirica del livornese Giorgio Caproni (1912-1990), vissuto a lungo in Liguria (poi a Roma), terra che spesso fa da sfondo ai suoi componimenti. L'avvio poetico risale agli anni Trenta, con raccolte ricche di impressioni e bozzetti di gusto pascoliano, che però già sfociano in un riutilizzo originale delle forme chiuse come il sonetto in particolare in *Cronistoria* (1943). Dopo una fase di impegno, prima nelle file della Resistenza, poi nella sinistra socialista (con numerose prove saggistico-narrative, nonché di traduttore dal francese), Caproni torna a pubblicare gruppi di poesie, che confluiscono in una delle sue raccolte più apprezzate, *Il passaggio d'Enea* (1956). In essa la stilizzazione e la chiusura formale si accentuano, prevalentemente come difesa umanistica

nei confronti di una materia terribile quale quella delle repressioni naziste durante la guerra, cui sono dedicati i complessi e forti sonetti della sezione *Lamenti*. Questa chiusura formale, che permette l'adozione di versi cantilenanti, a rime baciate o ravvicinate, sostiene di solito temi derivati dall'autobiografia, alla maniera di Saba e però con un gusto ancora più accentuato per l'evento minimo dal quale scaturiscono improvvise rivelazioni, in genere drammatiche, ma a volte sospese tra mito e ironia: «Erano lampi erranti / d'ammotorati viandanti. / Frusciavano in me l'idea / che fosse il passaggio d'Enea» (da *Didascalia*).

Nelle raccolte successive, Caproni, dopo un'ulteriore puntata di un percorso autobiografico, questa volta dedicata alla scomparsa della madre Anna Picchi (*Il seme del piangere*, 1959), arriva a una sorta di costruzione teatral-narrativa in versi, con i dialoghi di personaggi-maschere dell'autore del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965). Qui il tendenziale nichilismo di Caproni assume un tono sempre più lucido e pacato, che prelude all'ultima fase della sua poesia, di matrice eminentemente filosofica e teologica (sia pure di una teologia atea). Da *Il muro della terra* (1975) a *Il franco cacciatore* (1982), *Il conte di Kevenhüller* (1986), alla raccolta incompiuta *Res amissa* (1991) i versi diventano sempre più secchi ma non per questo meno musicali e amaramente ironici, mentre quesiti sulla (non) esistenza di Dio si alternano all'apparizione di esseri mostruosi o fantastici, reificazione di una lotta ormai drammatica, pur nella limpidezza dello stile. **Il nulla domina la realtà**, ma questa certezza viene nascosta o modificata dal linguaggio, dalle parole che risultano un altro dei temi-obiettivi delle ultime liriche caproniane: se allora il negativo, «la Bestia assassina», come sa l'io-poeta, «è dietro la Parola», l'unica risposta è il disincanto della consapevolezza di essere chiusi in un cerchio invalicabile, lontani da una qualunque definitiva verità.

▶ **Attilio Bertolucci.** Altro esponente dell'antinovecentismo viene in genere considerato il parmense Attilio Bertolucci (1911-2000), sebbene le sue raccolte giovanili (*Sirio* risale al 1929) non siano esenti da elementi simbolisti, a volte quasi ingenui nel loro impressionismo pascoliano-crepuscolare. Ma la sua voce più esatta Bertolucci, che fu anche un autorevole consulente di case editrici e traduttore, la trova a partire dal 1951 con *La capanna indiana*, quando la descrizione della vita nelle campagne supera i limiti del

microevento per aspirare a una dimensione più largamente narrativa, quella del poemetto. È però con *Viaggio d'inverno* (1971) che Bertolucci raggiunge forse i suoi risultati più alti: il ricordo della condizione di agiato proprietario terriero si scontra con il presente dello spaesamento a Roma, cosicché l'io-lirico risulta decentrato al limite della perdita dell'identità, oppure della malattia autodistruttiva, come nell'emblematica *Lasciami sanguinare*. Si arriva qui a una sintesi di stile semplice e di organizzazione strutturale e sintattica a volte relativamente complessa, non priva di versi lunghi e prosastici. Bertolucci prediligerà in seguito proprio la **dimensione narrativa**, arrivando a proporre un romanzo in versi con *La camera da letto* (1984-88): il collante dell'ampio poema in due parti e ben 46 lunghi frammenti è costituito dall'andamento (auto)biografico, garantito dai ricordi del protagonista, che è lo stesso Attilio. Il microcosmo parmense viene preso a simbolo di una storia intesa come *ciclicità*, che però non è sufficiente a garantire il tranquillo scorrere dell'esistenza, minacciato dagli eventi storici cui solo in apparenza si sottrae la famiglia del protagonista. Puntuali sono i riferimenti romanzeschi (per esempio a due autori molto cari a Bertolucci come Proust e la Woolf), nonché quelli alle arti figurative, che costellano pure le altre raccolte di questo poeta.

2.3. La poesia dialettale

Continua nel secondo dopoguerra la produzione poetica in dialetto, che anzi trova maggiore facilità a essere accolta, grazie alla rinnovata difesa delle culture regionali dopo l'italianizzazione forzata del periodo fascista. Tuttavia, ben presto è la stessa condizione di relativa specificità delle varie regioni a diventare meno evidente, sia per la maggiore facilità di contatti economico-sociali, sia per la più forte scolarizzazione, legata a una diffusione capillare dei mezzi di comunicazione di massa (soprattutto, dal 1954, la televisione). Ecco quindi che le voci più nuove fra i dialettali vengono da tradizioni laterali più che dalle grandi città.

Il primo esempio da citare è quello del romagnolo **Tonino Guerra** (1920-2012), che sin dalla sua prima raccolta, *I scarabòcc* (*Gli scarabocchi*, 1946), propone una visione degli eventi dal basso, popolare e anarchica,

ravvivata da forti scoppi fantastico-fiabeschi: questi tratti continueranno a caratterizzare anche le opere successive, in prosa o in versi, come *I bu* (*I buoi*, 1972) e *È lòibar dal cisi abandunèdi* (*Il libro delle chiese abbandonate*, 1988).

Da un'area ancora più laterale, anzi quasi fuori del tempo moderno, deriva più avanti l'esperienza poetica del tursitano **Albino Pierro** (1916-1995), che fonda la sua lirica su un impressionismo fortemente musicale, in contrasto con la durezza arcaica del dialetto impiegato (*'A terra d'u ricorde*, 1960; *Metaponto*, 1963).

2.4. Nuove sperimentazioni

▶ **La cosiddetta «Linea lombarda».** All'interno del vasto movimento volto a ottenere nuovi tipi di realismo, è stata ipotizzata, soprattutto dal critico e teorico **Luciano Anceschi**, una specifica «Linea lombarda», caratterizzata non solo da una propensione verso le realtà quotidiane, spesso cittadine o metropolitane, e da un linguaggio prosastico appena rilevato ritmicamente, ma anche da un sentimento etico-civile molto pronunciato, risalente al magistero di Parini, Manzoni, Porta e di altri scrittori ottocenteschi lombardi. Va detto che queste delimitazioni appaiono alla prova dei fatti piuttosto deboli, comunque insufficienti a definire un buon numero di tratti stilistici autonomi; ciò non toglie che molti poeti della Lombardia o di altre regioni settentrionali abbiano sentito una rilevante affinità di gruppo, e che alcuni elementi linguistici e metrici siano condivisi.

A parte il caso di Vittorio Sereni, di gran lunga il poeta più rilevante in questo gruppo (ma trattato nel cap. V § 2.3), agli inizi degli anni Cinquanta si distinguono autori come il milanese **Luciano Erba** (1922-2010), che coniuga i tratti sopra indicati con una lieve ironia metrica (*Il male minore*, 1960). Piuttosto variata nel tempo l'elaborazione dell'italo-svizzero **Giorgio Orelli** (1921), che comunque punta a un immaginario molto concreto e a uno stile ricco di suggestioni classiche, grazie anche alle ottime competenze saggistiche (su Petrarca, Montale ecc.) dell'autore (*L'ora del tempo*, 1962; *Sinopie*, 1977). Dal canto suo, il milanese **Nelo Risi** (1920) coniuga l'impegno sociale e politico con un gusto a volte grottesco-satirico, a volte decisamente

surreale, corroborato da un'ottima conoscenza della poesia francese (*Polso teso*, 1956; *Dentro la sostanza*, 1965).

Un discorso a parte merita il siciliano **Bartolo Cattafi** (1922-1979), vissuto a Milano sin dal 1947 e poeticamente vicino agli autori sopra citati. La sua indole incerta e incostante, che lo portò a momenti di depressione e a lunghi periodi di rifiuto della scrittura, gli consentì però dapprima di proporre testi epigrammatici (come in *L'osso, l'anima*, 1964), spesso contraddistinti da immagini forti e colorite che risentono della sua ottima conoscenza della poesia spagnola (Machado, Lorca ecc.), poi liriche altrettanto prosciugate ma meno nervose (*L'allodola ottobrina*, 1979; *Chiromanzia d'inverno*, 1983), anzi tali da affrontare il grande tema della morte in modo sereno e oggettivato, anche in virtù della sua tarda conversione al cristianesimo: «È qui che Dio m'assiste / lungo la parte più assurda della curva / saldamente incollato / su questa traiettoria / ad occhi chiusi vinco / la vertigine il vuoto la mia storia».

▶ **Il neosperimentalismo del gruppo di «Officina».** Decisamente più marcata la poetica degli autori che si radunarono, fra il 1955 e il '59, intorno alla rivista bolognese «Officina», fondata dai poeti e scrittori Francesco Leonetti, Roberto Roversi e Pier Paolo Pasolini (sul quale torneremo specificamente nel § 5). I presupposti della rivista sono quelli di un **rifiuto non solo dell'ermetismo, ma anche del neorealismo**, almeno nella sua versione più dogmatica da un punto di vista ideologico-politico. Viene invocato un nuovo sperimentalismo che, soprattutto negli ideali di Pasolini, deve unire una stilizzazione aperta, memore del modello plurilinguistico di Dante, e una lettura della società sulla scorta del pensiero di Antonio Gramsci (cap. III § 1), tale quindi da unire gli intellettuali alla loro classe in modo *organico*. In pratica, viene recuperata la tradizione italiana dell'espressionismo, oltre a quella pascoliana, sempre in funzione antinovecentesca (o antinovecentista), cioè contro il simbolismo chiuso e artificioso: non senza contraddizioni, vengono quindi rivalutati Saba, Caproni e i poeti dello stile semplice, ma pure il grande modello dantesco.

Allo sperimentalismo 'officinesco' si accosteranno molti altri autori, fra cui i poeti e critici Franco Fortini e Edoardo Sanguineti, che seguiranno strade via via sempre più distanti. In particolare, già nel 1956 Sanguineti pubblicò il suo poema *Laborintus*, basato su uno scavo psicanalitico-mate-

rialista del linguaggio: esso si preciserà in senso decisamente neoavanguardista, più vicino alla poesia di altri autori sperimentali, come i **Novissimi** riuniti nell'omonima antologia del 1961 (cap. V § 2.1).

3. LA NARRATIVA, IL TEATRO E IL CINEMA

3.1. Le tendenze e i centri culturali

Nel secondo dopoguerra la narrativa riceve un forte impulso, in virtù della diffusissima volontà di raccontare i tanti e terribili fatti, soprattutto della lotta resistenziale contro il nazifascismo. È però da notare che la prima risposta alla nuova esigenza di realismo venne non dai romanzi ma dal cinema: è da un'efficace intersezione fra spinta documentaria e capacità di montaggio dal vivo che nascono già nel 1945-46 capolavori come *Roma città aperta* e *Paisà* di **Roberto Rossellini**, o *Sciuscià* di **Vittorio De Sica** (cfr. *infra* § 4), in parte anticipati dal primo film che fece parlare di 'neorealismo', *Ossessione* (1942-43) di **Luchino Visconti**. Al modello cinematografico si ispirarono molti degli scrittori realisti o neorealisti di questa fase, soprattutto per ottenere un taglio narrativo scorciato e un montaggio di scene più veloce rispetto ai grandi romanzi ottocenteschi. Sono poi numerosi i testi scritti in primo luogo per offrire una testimonianza, incentrati non tanto sulle esigenze artistiche quanto su quelle di un'immediata documentazione: solo in pochi casi i due aspetti si contemperano, raggiungendo risultati duraturi nella scrittura saggistico-memorialistica, come avviene con *Se questo è un uomo* di Primo Levi (cfr. *infra* § 3.6).

La riacquisizione della libertà di stampa e il dibattito politico e culturale sulla rifondazione dello Stato italiano dopo la fine del fascismo favorirono la nascita di un'editoria vivace e promossa da intellettuali di varia formazione, molto spesso schierati con le sinistre ma con posizioni autonome e a volte contrastanti con quelle dei partiti. Vicenda esemplare fu quella della casa editrice fondata dal piemontese **Giulio Einaudi**, figlio del grande economista e presidente della Repubblica Luigi. Nelle sue varie sedi (Milano, Roma e soprattutto Torino) questa casa editrice coinvolse filosofi, storici e letterati, fra cui dapprima Elio Vittorini e Cesare Pavese (cfr. *infra* §§ 3.3 e 3.4),

poi il più giovane Italo Calvino (cfr. *infra* § 6) e molti altri, che consigliarono sia traduzioni di romanzi e saggi, sia la pubblicazione di nuovi scrittori. La vicinanza ai partiti di sinistra non impedì alla Einaudi di assumere spesso posizioni critiche, che si accentuarono per molti dopo l'invasione militare dell'Ungheria nel 1956 da parte dell'Unione Sovietica (per esempio, in quella circostanza Calvino abbandonò il Partito comunista).

Negli stessi anni altri editori seguirono linee diverse: a parte quelli schierati su posizioni conservatrici o liberali (cfr. *infra* § 4), sono parecchi quelli che favorirono soprattutto lo sviluppo di collane a larga diffusione. Per quanto ancora considerata minore, comincia a farsi largo una narrativa che interpreta la realtà italiana attraverso personaggi relativamente semplici, spesso bonari o comici, incarnazione dei vizi del cittadino medio oppure delle virtù tendenzialmente del popolo delle campagne. Questi aspetti, che saranno ripresi e incarnati nella «commedia all'italiana» cinematografica, emergono in testi di grande successo, come la saga di Don Camillo e Peppone, cominciata nel 1948 dal giornalista e polemista emiliano **Giovanni Guareschi** (1908-1968), poi trasposta in fortunatissimi film. L'aspetto della traducibilità cinematografica di un romanzo diventa sempre più rilevante nel corso degli anni Cinquanta e spesso decreta il successo o meno di un'opera. Fra i primi a tener conto di questa situazione si può annoverare un romanziere già attivo dalla fine degli anni Venti, destinato a essere uno dei più autorevoli sino a tutti gli anni Settanta, Alberto Moravia.

3.2. Alberto Moravia

Di origini ebraiche, Alberto Pincherle Moravia nacque a Roma nel 1907. A causa di una grave forma di tubercolosi, fu costretto per tutta l'adolescenza a lunghi periodi di isolamento, durante i quali sviluppò la sua passione per la scrittura teatrale e narrativa. Già nel 1929 pubblicò quello che resta forse il suo capolavoro, il romanzo *Gli indifferenti*. Si tratta di un'opera di un **realismo singolare**, **«senza storia»** perché quasi priva di agganci a un tempo definito, e in fondo più simile nella struttura a una tragedia che non a un romanzo classico. Protagonista è, per quanto passivo, Michele Ardengo, la cui madre Mariagrazia è l'amante dell'abile profittatore Leo Merumeci,

che ha ipotecato la sua abitazione e che vorrebbe lasciarla, essendosi invaghito di sua figlia Carla. Venuto a sapere della tresca Michele, incapace di azioni decise, arriva a sparare a Leo con una pistola scarica. Il gesto tragico diventa grottesco, e permette così di cogliere anche simbolicamente il presupposto di tutto il testo moraviano: la borghesia è ormai priva di valori e i giovani – tanto Michele quanto Carla, che alla fine accetta di sposare Leo – si adattano, disposti ai compromessi perché indifferenti a tutto. Moravia, insomma, si rivela qui più un attento interprete dell'interiorità (fra i suoi modelli principali non a caso si conta Dostoevskij) che non un realista a tutti gli effetti.

Negli anni successivi, il giovane scrittore continua a pubblicare abbondantemente, nonostante le difficoltà crescenti a causa delle leggi razziali, senza però decidersi per un unico stile, anzi passando da racconti realistici ad altri fantastico-surreali. Dopo aver sposato nel 1941 la scrittrice Elsa Morante (cfr. § 3.8), Moravia pubblica un altro suo capolavoro, il romanzo breve *Agostino* (1944). È la storia di un adolescente della buona borghesia che, durante una vacanza in Versilia, viene iniziato dai ragazzi popolani alla vita concreta e al sesso: la fluidità della trama non nasconde le **implicazioni psicanalitiche**, soprattutto nel rapporto tra il ragazzo e la bella madre. Agostino costituisce comunque il limite della prima stagione moraviana; negli anni successivi, lo scrittore proporrà testi sempre più legati alla storia italiana del dopoguerra, soprattutto con *La romana* (1947), le serie dei *Racconti romani* (1954-59) e *La ciociara* (1957), romanzo che segna il momento di più forte adesione alle istanze della sinistra comunista.

Negli anni Sessanta la fama di Moravia è ormai alta e sancita, oltre che dalle vendite, dalla sempre più frequente trasposizione cinematografica delle sue opere. Proprio allora lo scrittore sente il bisogno di rinnovarsi, cercando di adattare alle nuove istanze del romanzo sperimentale i suoi temi costanti, in particolare l'analisi del **vuoto esistenziale e morale della borghesia**, nonché del rapporto fra denaro, sesso e società, letto sulla scorta di Freud, Marx e Sartre. Nasce così un altro testo ancora oggi ben valutato dalla critica, *La noia* (1960), storia del contrastato rapporto fra Dino, un pittore privo di ispirazione, e la sua vitalissima modella Carla. La conclusione porterebbe alla necessità di «contemplare» più che sperimentare la vita: un'idea (ribadita nei saggi di *L'uomo come fine*, 1963) dietro la quale si

nasconde un crescente pessimismo, oltre che una sfiducia nella possibilità di un cambiamento esclusivamente politico del sociale.

Nel periodo fino al 1990 (anno della morte), dopo opere ancora più sperimentali (come *L'attenzione*, 1965), Moravia tende a ripetere in varie forme le sue posizioni, giungendo di rado a risultati innovativi (si può ricordare l'analisi psicanalitica, che arriva a toccare la genesi del terrorismo negli anni Settanta, proposta in *La vita interiore*, 1978). In ogni caso, la sua capacità di anatomizzare i mali della borghesia, scavando con il suo «freddo bisturi» nel marcio, peraltro evidenziato senza vezzi stilistici e anzi con un linguaggio volutamente grigio, è riuscita a fornire per lungo tempo una rappresentazione non scontata della società italiana e soprattutto dei suoi singoli individui.

3.3. Elio Vittorini

Anche l'attività letteraria del siciliano Elio Vittorini (1908-1966) inizia durante il Ventennio fascista: lo scrittore infatti operò a Firenze come organizzatore culturale, prima di trasferirsi a Milano e di aderire alla lotta resistenziale. Dopo vari racconti, fra il 1938 e il '39 Vittorini pubblicò sulla rivista «Letteratura» il suo capolavoro, *Conversazione in Sicilia* (in volume nel 1941). Si tratta di un **romanzo a sfondo simbolico-allegorico**, nel quale il rientro in Sicilia del protagonista-narratore Silvestro diventa l'occasione per una riflessione sia sul proprio ruolo politico, sia sulla condizione dell'Italia intera e in specie delle zone più emarginate nel momento finale del regime. Gli «astratti furori» iniziali si dovrebbero modificare in «nuovi e più alti doveri»: e in effetti, Vittorini sentì subito la necessità di trovare **nuove forme di impegno** nel dopoguerra, sia ricordando la battaglia della Resistenza (nel suo criptico romanzo *Uomini e no*, 1945), sia promuovendo una rivista progressista ma non rigidamente di sinistra, presto osteggiata dal Partito comunista, come «Il Politecnico» (1945-47: cfr. *infra* § 4).

Dopo un dissidio insanabile con Palmiro Togliatti, segretario del Partito comunista italiano, Vittorini rivendicò l'autonomia degli intellettuali rispetto alla politica ufficiale, e promosse iniziative in questo senso con la casa editrice Einaudi. Fino alla morte, lo scrittore siciliano fu tra i più fervidi sostenitori dei giovani autori, perseguendo un rinnovamento sia nei modelli

– da lui privilegiati erano quelli **statunitensi**, tanto che già nel 1941-42 aveva coordinato un'ampia antologia di traduzioni, *Americana* –, sia nei temi, con una forte attenzione alle nuove realtà tecnologico-industriali. Oltre a numerosi saggi e interventi spesso polemici, raccolti parzialmente in *Diario in pubblico* (1957), Vittorini scrisse nel dopoguerra altri testi narrativi, fra cui vanno ricordati almeno *Le donne di Messina* (1949, poi abbondantemente rivisto nel 1964) e l'incompiuto *Le città del mondo*, uscito postumo nel 1969.

3.4. Cesare Pavese

A fianco di Vittorini presso l'Einaudi si pose, sino al tragico suicidio nel 1950, Cesare Pavese. Nato nel 1908 a Santo Stefano Belbo, nelle Langhe, Pavese si formò a Torino, entrando presto in contatto con giovani intellettuali ostili o poco affini al fascismo, riunitisi attorno a Giulio Einaudi nel 1933. Il suo primo interesse riguardò la **letteratura angloamericana**, che iniziò a tradurre subito dopo la laurea, affrontando nel tempo testi ottocenteschi (per esempio il *Moby Dick*) e recentissimi, come alcuni romanzi e racconti di William Faulkner, John Dos Passos e altri. Nelle sue prime prove, in particolare nelle poesie di *Lavorare stanca* (1936, con aggiunte del 1943), si colgono subito gli effetti della cultura americana: come già ricordato, i metri lunghi e tendenzialmente narrativi, nonché alcune immagini metaforico-mitologiche derivano dal modello di Walt Whitman.

Intanto Pavese ha dovuto subire due anni di confino per sospetto antifascismo: la sua salute, minata dall'asma, è peggiorata, tanto da lasciarlo in uno dei suoi stati di depressione, poi più volte ripetutisi. Il periodo bellico lo vede appartato sulle colline del Monferrato, e le sue stesse scelte politiche non sono all'epoca nette. Nel dopoguerra invece Pavese aderisce al Partito comunista e rafforza la sua collaborazione con l'Einaudi: i suoi interessi però, più che politici, sono soprattutto mitologici e antropologici, tanto da fargli ideare nuove collane di carattere etnologico. Non a caso il **mito**, in quanto fondo primitivo e inconscio da riscoprire dietro la razionalità moderna, ritorna costantemente nelle sue opere, le quali quindi si collocano più in una dimensione metastorica che non storica in senso stretto: gli eventi

reali sono sì trattati, però mai come base unica della narrazione, alla maniera dei neorealisti più osservanti.

Tra il 1945 e il '50 Pavese svolge un'intensa attività come scrittore e saggista, ma il suo primo romanzo importante, *Paesi tuoi*, era già uscito nel 1941: l'ambientazione di tipo realista-verista, influenzata da modelli americani, lascia già qui spazio ad **aspetti simbolici e antropologici**, come il rapporto tra violenza ancestrale e amore. Nell'immediato dopoguerra, lo scrittore piemontese raccoglie numerosi racconti nel volume *Feria d'agosto* (1946) e propone un esame della psicologia borghese nella trilogia che esce sotto il titolo *La bella estate* (1949). Su un altro piano, la riflessione filosofica ed etica trova spazio in una serie di brevi testi in cui compaiono personaggi della mitologia greca, i *Dialoghi con Leucò* (1947), spesso molto efficaci nel trattare argomenti alti come il rapporto parole/cose o la questione dell'origine.

Le opere più fortunate di Pavese furono però quelle riguardanti, con i limiti sopra indicati, la storia contemporanea, organizzate in una tetralogia che comprende *Il compagno* (1947), *Il carcere* (1949), e soprattutto i due capolavori *La casa in collina* (1949) e *La luna e i falò* (1950).

Nel primo, l'intellettuale Corrado, rifugiatosi in collina durante la fase più tragica della guerra, s'interroga sul rapporto con Cate e con suo figlio, che potrebbe essere il frutto di una loro relazione; persino di fronte ai soprusi nazifascisti, Corrado non riesce a prendere posizione e rinvia il momento della sua «maturità », cercato e nello stesso tempo temuto nelle opere di Pavese (a cui era molto caro un verso shakespeariano, «ripeness is all», appunto «la maturità è tutto»). Se *La casa in collina* si chiude su una desolata richiesta di senso per tutti i morti del conflitto, nel successivo romanzo breve *La luna e i falò* le terribili lotte della guerra civile sembrano già collocarsi su uno sfondo lontano, reinglobate nel succedersi naturale delle vicende e semmai rievocate solo in conclusione al protagonista Anguilla, vissuto a lungo negli Stati Uniti, dal suo coetaneo Nuto, rimasto invece nelle Langhe. Ancora una volta, gli elementi della cronaca vengono reinterpretati in una prospettiva mitica, caratterizzata dalla lontananza candida e materna della luna, che però può apparire diversa nel Nuovo o nel Vecchio mondo, e insieme dal fuoco distruttore-rigeneratore dei falò. Anche il sacrificio della bellissima e malvagia Santa, uccisa e bruciata dai partigiani per tradimento,

non pare un evento unicamente storico: sancisce invece l'impossibilità di trovare un luogo – terra d'origine piemontese o idealizzate lande americane – nel quale non ci sia macchia di violenza, e nel quale sia possibile radicarsi definitivamente. Su questa drammatica scoperta si chiude il percorso pavesiano, che si arricchisce però di numerosi testi postumi, fra cui la raccolta di versi *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951) e il diario *Il mestiere di vivere* (1952, poi, con ampie e problematiche integrazioni, 1990).

3.5. Tra neorealismo e memorialismo

▶ **Vasco Pratolini, Carlo Cassola.** Il quadro della narrativa degli anni Quaranta e Cinquanta risulta caratterizzato, come già detto, da varie modalità di intendere il nuovo realismo, con alcune caratteristiche di fondo che comunque avvicinano molti degli autori in attività: il che consente di parlare genericamente di **neorealismo**, sebbene, alla prova dei fatti, siano pochi gli scrittori integralmente inseribili entro strette categorie. Fra quelli che più di altri hanno rappresentato il filone ideologicamente impegnato della narrativa neorealista si cita spesso il fiorentino (ma trasferitosi a Roma) **Vasco Pratolini** (1913-1991), che, partendo dalla sua esperienza diretta delle condizioni del popolo, pubblicò dapprima romanzi strettamente legati alla vita dei quartieri poveri di Firenze (come appunto in *Il quartiere*, 1944, o in *Cronaca familiare*, 1947). Schematizzando poi le opposizioni fra eroi positivi, vicini agli ideali comunisti, e borghesi negativi, Pratolini arriva a progettare una trilogia dal titolo *Una storia italiana*, incentrata sulle lotte politiche e sociali fra Otto e Novecento: ma già il primo romanzo, *Metello* (1955), fu al centro di un'aspra polemica tra sostenitori e detrattori, che vedevano i limiti del *realismo socialista* ricercato dall'autore. Nelle opere successive Pratolini, comunque per lungo tempo molto quotato fra i narratori italiani, tende all'allegoria, proponendo strutture narrative più sperimentali.

Altro autore di successo fu **Carlo Cassola** (1917-1987), nato a Roma ma vissuto in Toscana, che narrò con fluidità vicende scottanti, come le violenze della guerra e del dopoguerra nel suo romanzo più celebre *La ragazza di Bube* (1960). Attualmente sono più apprezzati alcuni suoi racconti lunghi, come *Il taglio del bosco* (1954), ricco di risonanze liriche.

▶ **Giorgio Bassani, Natalia Ginzburg.** Ancora più vicino a un'idea di letteratura come ricordo, non priva di affinità con gli aspetti più facilmente imitabili della *Recherche* proustiana, è il ferrarese **Giorgio Bassani** (1916-2000), attivo a Roma dal 1943, consulente editoriale oltre che narratore e poeta. La sua condizione di ebreo, duramente colpito dal regime fascista, trapela in molte opere a cominciare dalle *Cinque storie ferraresi* (1956), radunate con altri testi – compreso il fortunatissimo *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) – nel ciclo *Il romanzo di Ferrara* (1974), frutto di ripetute riscritture che non sempre hanno migliorato la tessitura sottilmente malinconica delle singole parti.

Alla condizione ebraica fa riferimento pure **Natalia Ginzburg** (1916-1991), inserita nell'ambiente einaudiano e attiva tra Torino e Roma. Il suo testo più famoso, *Lessico famigliare* (1963), riesce a fornire un quadro delicato soprattutto del periodo del regime fascista, facendo ricorso a forme verbali idiolettiche (cioè tipiche della famiglia dell'autrice) e a ricordi efficacemente trattati, che saranno sostenuti nelle opere successive da un forte impegno etico-civile.

▶ **Carlo Levi. La memorialistica di guerra.** Si entra decisamente nel campo della memorialistica con *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), l'opera più fortunata del torinese **Carlo Levi** (1902-1975), confinato dal governo fascista in Lucania. Si tratta di un resoconto scarno e incisivo di quell'esperienza, volto a dimostrare la perdurante arretratezza di tutto il Sud d'Italia, nonostante i proclami del regime. Nel dopoguerra, Levi si è impegnato anche politicamente per risolvere i problemi meridionali, pubblicando varie opere giornalistiche e saggistiche, fra cui va menzionato il satirico e complesso *L'orologio* (1950).

Molti altri testi memorialistici andrebbero ricordati, soprattutto in relazione alle varie esperienze belliche. In particolare, uno straordinario successo arrise a *Il sergente nella neve* (1953) del veneto **Mario Rigoni Stern** (1921-2008), rievocazione asciutta della terribile tragedia dell'Armata italiana in Russia; Rigoni ha poi continuato la sua attività di scrittore, proponendo vari romanzi e racconti (in gran parte riuniti in *Storie dall'Altipiano*, 2003). Numerosissimi altri sono i diari-resoconti, più o meno rielaborati letterariamente, di forte impatto: per tutti, si può citare *Banditi* (1946) dello studioso e

filosofo **Pietro Chiodi** (1915-1970), incentrato sul periodo della Resistenza. Ma il memoriale più famoso, testimonianza pacata e insieme intensa dell'esperienza del lager nazista, resta *Se questo è un uomo* di Primo Levi.

3.6. Primo Levi

▶ **La testimonianza e il ricordo: *Se questo è un uomo* e *La tregua*.** Formatosi come chimico, il torinese di origini ebraiche Primo Levi (1919-1987) venne catturato durante la guerra di Resistenza e deportato ad Auschwitz, dove rimase sino al gennaio del 1945. L'esperienza del lager risultò cruciale per tutta la sua vita anche se Levi non volle mai assolutizzarla, anzi cercò a più riprese di tornare a comprendere quell'evento nel suo insieme, invece di limitarsi a ricordarlo e a stigmatizzarlo. Da uno sforzo di ripensamento nacque già la prima e più famosa delle sue opere, il diario-memoriale *Se questo è un uomo*, edito nel 1947. La cultura classica e la formazione scientifica di Levi si colgono nell'organizzazione di questo testo, scritto «per uno studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano», ma ancora vibrante per la vicinanza cronologica della terribile offesa subita. L'animo **razionalista** di questo scrittore lo spinge comunque a chiedersi come sia stato possibile arrivare agli estremi da lui provati, e ricostruiti in diciassette capitoli che presentano l'intero «universo concentrazionario» con le sue leggi scritte o meno. Non a caso vengono proposti impliciti ed espliciti confronti con l'*Inferno* dantesco, grande modello e termine di paragone rispetto all'inferno terreno realizzato dai nazisti. Ma il libro ha saputo conquistare un pubblico addirittura mondiale per la sua tragica essenzialità, degna di un testimone che era in parte già uno storico.

Un tono assai più comico-picaresco si coglie nel secondo libro leviano dedicato all'esperienza della *Shoah*, ossia *La tregua* (1963). Questo ulteriore memoriale si apre con la liberazione dal lager a opera dell'Armata rossa e narra le vicissitudini sopportate da Levi prima di poter rientrare a casa. Il viaggio attraverso molti paesi dell'Est durante tutto il 1945 porta alla conoscenza di realtà impensabili e di personaggi da opera buffa (come il furbo Mordo Nahum), ma anche, alla fine, a ritrovare i tedeschi connazionali degli aguzzini, ancora incapaci di chiedere perdono.

▶ **Le altre opere letterarie e saggistiche.** ***I sommersi e i salvati.*** La vocazione letteraria di Primo Levi viene confermata da molti suoi testi successivi, nei quali lo scrittore si misura con il racconto, il saggio, la poesia e infine con il romanzo. In filigrana si coglie spesso l'esperienza del mondo concentrazionario, tuttavia emerge nei nuovi testi quella di uno scrittore-scienziato, sensibile non alle astratte teorie, bensì alla **materialità caotica del reale**: perciò fra i classici più amati da Levi sta il concretissimo e 'impuro' François Rabelais, con il suo *Gargantua e Pantagruel* (1532-52). Ecco dunque le raccolte di racconti *Storie naturali* (1966), *Vizio di forma* (1971), *Lilit* (1981), intrisi di toni grotteschi e surreali, pur nella sostanziale razionalità stilistica e strutturale. Ancora più legati all'esperienza tecnica e commerciale i volumi di racconti a tema *Il sistema periodico* (1975) e *La chiave a stella* (1978): nel primo si ripercorre, attraverso ventuno elementi chimici, una storia che è insieme autobiografica e relativa all'intero destino dell'umanità (esemplare il racconto conclusivo, *Carbonio*); nel secondo il montatore di tralicci Faussone ricorda le sue tante battaglie per vincere il caos della materia indistinta.

Mentre come raccolta poetica va ricordata *Ad ora insolita* (1984), e per la saggistica si deve menzionare *L'altrui mestiere* (1985), lo sforzo narrativo più elaborato di Levi è il romanzo *Se non ora, quando?* (1982). Basata su testimonianze della lotta degli ebrei contro il nazifascismo prima della fine della guerra, quest'opera risulta costruita in maniera piuttosto classica, e mirerebbe a trattare in modo epico questa nuova terribile prova del popolo giudeo: non a caso, in sottofondo si colgono, nel pur laico Levi, riferimenti alla Bibbia e in specie all'*Esodo*.

Ma l'opera più efficace dell'ultima produzione leviana, uscita nel 1986 poco prima del drammatico suicidio, è *I sommersi e i salvati*. In questa raccolta di saggi, Levi ripensa all'intera realtà concentrazionaria, individuando aspetti sfuggiti a lui e agli altri singoli testimoni, per esempio l'esistenza di una vasta «zona grigia» di connivenza con gli oppressori. Le stesse testimonianze, pur fondamentali, non sembrano bastare a comprendere gli estremi raggiunti dalle persecuzioni naziste, perché coloro che li hanno subiti, ossia i «sommersi», non hanno potuto raccontarle. I «salvati» devono allora non solo descrivere bensì pure continuare nello sforzo di comprendere: e questo compito può essere trasmesso a coloro che non hanno vissuto direttamente l'esperienza del lager, ma vogliono fare di tutto perché essa non si ripeta. Scritto in uno stile

ancora nitido ma a tratti più sofferto e nervoso, ricco come sempre di riferimenti ai classici, quest'ultimo testo leviano, in diretta corrispondenza con il primo, costituisce uno degli esiti più alti della riflessione sulla *Shoah*.

3.7. Beppe Fenoglio

▶ **La produzione sino alla metà degli anni Cinquanta.** Ancora nell'ambito della narrativa legata all'esperienza della guerra, sempre più filtrata da una forte rielaborazione letteraria, si colloca l'opera di Beppe Fenoglio (1922-1963), attualmente considerata una delle più notevoli dell'intero Novecento italiano. Nativo di Alba, Fenoglio frequenta il liceo-ginnasio e acquisisce una buona conoscenza della narrativa anglosassone (specialmente quella del periodo barocco, ma anche dell'Otto-Novecento) nonché della filosofia contemporanea, grazie all'insegnamento di Pietro Chiodi (cfr. *supra* § 3.5), poi traduttore di Heidegger. Colto di sorpresa dall'armistizio dell'8 settembre 1943 mentre è a Roma come allievo ufficiale, rientra nelle Langhe dove si unisce alle formazioni partigiane, prima con quelle di sinistra (rosse), poi, per una più forte affinità ideologica, con quelle badogliane (azzurre). Dopo momenti drammatici, Fenoglio partecipa alla vittoria degli antifascisti nel 1945, e subito dopo pensa di scrivere un diario romanzato di alcune delle sue vicende. Si tratta degli *Appunti partigiani*, risalenti quasi certamente al 1946 ma ritrovati e pubblicati solo nel 1994: un testo già ricco di *verve* narrativa, eroicomico e segnato dal tono gioioso del sopravvissuto.

Negli anni successivi arrivano per il giovane le difficoltà più forti: la vocazione letteraria non è sufficiente a garantirgli un lavoro per cui, dopo un periodo di sbandamento e di sofferenza per l'ingratitudine dello Stato verso i reduci partigiani, deve impiegarsi in una ditta enologica. Sino al 1952, a parte qualche racconto su rivista, Fenoglio non riesce a pubblicare molto: il suo romanzo breve *La paga del sabato*, risalente al 1949-50 e influenzato da un testo di Hemingway e in genere dei narratori statunitensi, non trova un editore, pur essendo stato apprezzato da Calvino. Viceversa, dopo molti aggiustamenti, la raccolta di racconti *I ventitre giorni della città di Alba* viene approvata anche da Elio Vittorini ed è pubblicata da Einaudi nel 1952. Nonostante le critiche per l'apparente dissacrazione della Resistenza, raffigurata non solo

nei suoi aspetti più nobili, ma anche nella concretezza e a volte bassezza della quotidianità, questi racconti rappresentarono subito una delle interpretazioni più forti ed efficaci della «guerra civile» (come lo stesso Fenoglio proponeva di definirla): esemplare il racconto eponimo, giocato tra affetto e ironia, con riferimenti a modelli canonici come Flaubert e Maupassant.

Vari testi riguardano la vita delle Langhe, un altro dei filoni cari a Fenoglio: le storie proposte, accese e drammatiche, trovano un'efficacissima stilizzazione a metà fra il testo scritto e il **racconto orale-popolare**. Su questa linea si colloca il romanzo breve *La malora* (1954), che narra le misere vicende di Agostino Braida, giovane contadino delle Langhe. La crudezza (neo) realista della narrazione si coniuga non con un assunto ideologico (in genere assente in Fenoglio, salvo che per la difesa dei valori della Resistenza), bensì con un interesse forte per le radici etniche e familiari, di cui si sostanzia buona parte dell'opera fenogliana.

▶ **Il grande progetto: *Il partigiano Johnny* e *Primavera di bellezza*.** *La malora* non convinse Vittorini che la considerò un tardivo frutto «neoverista» e Fenoglio, risentito, tentò nuove strade stilistiche e compositive. Impostò quindi, probabilmente a partire dal 1955-56 (la ricostruzione delle vicende compositive delle opere di questo autore è parecchio complessa, e perciò se ne deve dare almeno rapidamente conto), un grande progetto, un «libro grosso» che doveva raccontare l'intero periodo 1943-45, addirittura con scorci relativi al 1940-42. Decise di stenderlo preliminarmente in inglese, o meglio in un suo linguaggio a base anglosassone ma ricco di coniazioni ricavate dall'italiano, chiamato spiritosamente dalla critica «fenglese». Di questa stesura rimane una decina di capitoli non rielaborati, che costituivano la parte finale dell'intero libro. Dopo la prima versione, Fenoglio si diede tra il 1956 e il '58 a riscrivere l'opera in un italiano che continuava a mantenere molte espressioni o calchi dall'inglese. A causa delle perplessità del suo nuovo editore, Livio Garzanti, Fenoglio decise di ripulire ulteriormente il dettato, e alla fine sacrificò una parte molto ampia relativa alla Resistenza sulle Langhe. Uscì così nel 1959 *Primavera di bellezza*, testo apprezzabile però non un capolavoro, in cui il protagonista Johnny, dopo la formazione militare a Roma, fugge dopo l'Armistizio dell'8 settembre e si unisce nell'autunno del 1943 ai ribelli sulle colline sopra Alba, ma viene ucciso quasi subito in

combattimento. Nonostante le numerose fasi rielaborative, conosciute grazie all'edizione critica del 1978, questo romanzo non arrivò mai ad assumere una fisionomia convincente.

Ma il vero esito cui mirava Fenoglio ci è stato rivelato con la pubblicazione di un testo ritrovato fra le sue carte, edito nel 1968 col titolo redazionale *Il partigiano Johnny*. Quest'ampio frammento, che doveva costituire la seconda parte del «libro grosso», espone la vicenda di Johnny fra i partigiani in modo ben più dettagliato rispetto a *Primavera di bellezza*, e soprattutto con un linguaggio ricco di metafore, di neologismi, di costruzioni ardite, insomma con uno **stile sublime**, adatto a **rendere epico-tragica la narrazione** della Resistenza. Rispetto alle descrizioni già sperimentate negli *Appunti* e nei racconti dei *Ventitre giorni*, Fenoglio qui rielabora spesso gli stessi episodi in senso drammatico, cogliendo la costante presenza della morte dietro le imprese, sia pure nobili e giuste, dei partigiani. Ecco quindi che il giovane Johnny, partito con l'impulso di combattere i nazifascisti e insieme di diventare un eroe, si trova a comprendere che la guerra moderna non dà più gloria, bensì la percezione costante della fragilità corporea e della fine imminente. Si può tuttavia parlare di «epica storica» per questo grandissimo testo fenogliano, dato che l'autore vuole far raggiungere un livello epico alla cronaca resistenziale: gli eventi accaduti valgono per tutto il genere umano e non solo per chi li ha vissuti. Nell'insieme, pur essendo rigorosa e indiscutibile la fede di Johnny-Fenoglio (i tratti autobiografici sono evidenti) nei valori antifascisti, la vittoria finale non riscatta sino in fondo chi è morto, magari solo due mesi prima della conclusione della guerra: così infatti termina la seconda (e per noi ultima) redazione del testo, che qualcuno considera incompleto e che invece semplicemente elide, come capita in tante altre opere fenogliane, il momento esplicito della fine, lasciando però tutte le tracce per la sua corretta interpretazione.

▶ ***Una questione privata* e le altre opere.** Dopo la pubblicazione di *Primavera di bellezza*, Fenoglio si dedica a nuovi abbozzi di romanzo resistenziale, questa volta incentrati sulla figura di Milton, che rispetto a Johnny agisce in maniera più solitaria e disincantata. Dopo un primo tentativo quasi compiuto ma abbandonato (noto ora col titolo di *Frammenti di romanzo* oppure di *L'imboscata*), lo scrittore si concentra su una storia d'amore-passione collocata sullo sfondo tragico della guerra. Il risultato è *Una questione privata*, di

cui pure possediamo varie stesure, pubblicato poco dopo la precoce morte dell'autore nel 1963. L'amore di Milton per la bella Fulvia diventa ossessivo e folle quando il giovane, all'inizio del romanzo, viene a sapere di un probabile legame tra la ragazza e il suo amico e compagno partigiano Giorgio Clerici. Milton vorrebbe subito chiarire la sua «questione privata», ma Fulvia è lontana e Giorgio è appena caduto nelle mani dei fascisti. L'intero romanzo propone i disperati tentativi di Milton di trovare un prigioniero da scambiare: i suoi frenetici spostamenti consentono di rappresentare la guerra nella sua brutale drammaticità, in un paesaggio fatto di fango, nebbia e buio, sino all'esito che, sebbene resti più incerto di quello del *Partigiano Johnny*, sembra condurre ancora una volta alla morte del protagonista. In questo caso però la morte non è legata soltanto alla lotta resistenziale: ben più ossessivo è diventato il pensiero di Fulvia, tanto è vero che Milton, nell'ultima disperata fuga dai nazifascisti, invoca una pallottola in testa, ripetendo che è la ragazza stessa ad ammazzarlo. Lo stereotipo del romanzo di amore e guerra trova in questo testo di Fenoglio un'interpretazione di altissimo valore: anche lo stile, benché in genere lontano dalle punte del singolare espressionismo del *Partigiano*, è teso ed efficace, specie nello straordinario finale.

Oltre a questo ulteriore capolavoro Fenoglio scrisse negli ultimi anni numerosi abbozzi di romanzi, nonché altri racconti 'langaroli', poi raccolti in modo parziale nel volume postumo *Un giorno di fuoco* e ora (2007) ripubblicati con alcuni minori scoperti di recente. Molto riuscite sono anche le traduzioni di Fenoglio, come quella della *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge; da citare infine i testi per il teatro, fra cui una riduzione del romanzo *Cime tempestose* (1847) dell'inglese Emily Brontë, sicuramente tenuto presente nella composizione di *Una questione privata* assieme ad altri testi anglosassoni soprattutto romantici.

3.8. Elsa Morante

▶ **La produzione sino a *Menzogna e sortilegio*.** Pur muovendosi nell'ambiente romano come il marito (sino al 1962) Moravia e l'amico Pasolini, il percorso di Elsa Morante (1912-1985) appare molto più appartato. La sua difficile infanzia (era figlia di una maestra ebrea, e il padre anagrafico era

diverso da quello reale) condizionò molte delle sue propensioni, per esempio quella verso la ricostruzione fiabesca dei rapporti familiari: non a caso, parecchie sue opere giovanili sono racconti per bambini o fantastici (si veda la raccolta *Il gioco segreto*, 1941). Dal 1943 si concentrò sul primo grande romanzo, *Menzogna e sortilegio*, che uscì nel 1948, riscuotendo lusinghieri riscontri critici e di pubblico. La storia viene narrata da Elisa, che rievoca luoghi (forse la Sicilia) e tempi lontani ma non precisati: sua madre Anna ama il cugino Edoardo, spietato e menzognero come quasi tutti i personaggi dell'opera; le passioni e le falsificazioni vengono portate sino al parossismo e alla fine, dopo la morte di tutti i protagonisti, Elisa si ritrova col gatto Alvaro a cercare di comprendere quanto è accaduto. La narratrice avverte che spesso i fatti non sono come appaiono, che gli inganni sono necessari alla vita stessa dei vari personaggi, coinvolti in una sorta di sortilegio stregonesco: insomma, **visione realistica e deformazioni favolose od oniriche** (non senza risonanze psicanalitiche, freudiane e junghiane) si compenetrano nel racconto, condotto da una donna rimasta legata al mondo dell'infanzia e dei miti, nonché a quello ferino, preculturale degli animali. La forza del racconto sta nel suo sviluppo ossessivo: lo scontro fra le diverse personalità con le loro passioni e le loro finzioni risente della grande narrativa melodrammatica e romanzesca dell'Ottocento, soprattutto del grande modello del romanzo familiare (in particolare forse di Dostoevskij) e del suo esame sulla natura interrelazionale dei desideri (ovvero, secondo le teorie del critico René Girard, sul fatto che si desidera solo ciò che è desiderato da altri). Comunque sia, il primo romanzo della Morante appare una grandiosa costruzione per rappresentare enfaticamente, e in fondo per esorcizzare, la durezza del reale, sotto cui si colgono i sostrati di conflitti inconsci, che sono spesso stati interpretati in senso freudiano o junghiano.

▶ ***L'isola di Arturo***. Dopo la prima ampia prova narrativa, la Morante si dedica alla poesia, seguendo una linea antinovecentesca affine a quella di Saba (si veda la raccolta *Alibi*, 1958), e scrive vari racconti (confluiti in *Lo scialle andaluso*, 1963). Intanto però sta già progettando e scrivendo il suo nuovo romanzo, *L'isola di Arturo*, che esce nel 1957. I riferimenti permettono di pensare che l'ambientazione sia a Procida, comunque trasfigurata, nel periodo a ridosso della seconda guerra mondiale. Il protagonista e nar-

ratore è Arturo, che racconta da giovane-adulto le sue storie infantili e adolescenziali (il sottotitolo suona *Memorie di un fanciullo*): lo sdoppiamento dei piani, benché meno nitido rispetto al romanzo precedente, è anche in questo caso fondamentale per leggere le vicende secondo varie angolature. Arturo vive con la cagnetta Immacolatella, orfano di madre dalla nascita e poco seguito dal padre Wilhelm Gerace: lontano dalla realtà storica, si crea un mondo mitico, del quale egli stesso si considera il piccolo re, nato sotto gli auspici della stella Arturo e del sovrano bretone Artù. In questo spazio magico-fiabesco irrompe la nuova sposa del padre, l'adolescente Nunziatina (di solito chiamata Nunz), la quale dopo un difficile avvio diventa una sorta di madre sostitutiva e poi amante sognata di Arturo. Quest'ultimo, ormai consapevole della meschineria del padre (che si rivela succube di un rapporto omosessuale) e della falsità delle magie infantili, viene iniziato sessualmente da una vedova, e parte poi dalla sua isola, che sembra scomparire nel nulla. Assai più semplice e stilisticamente limpido del romanzo precedente, *L'isola di Arturo* acquista forza attraverso la capacità di costruire un **racconto d'iniziazione-formazione** e quasi d'avventura, che però nasconde componenti psicanalitiche molto significative, per esempio nel complesso rapporto di Arturo con la madre morta, il padre e la madre-amante sostitutiva. Tipicamente morantiana è l'avvertenza iniziale in forma di poesia, dalla quale si ricava che «fuori del limbo non v'è eliso», ovvero che solo nell'indifferenziazione infantile (il «limbo») si trova una vera felicità (l'«elisio», sorta di paradiso dei miti greci).

▶ ***La Storia* e le altre opere.** Abbastanza lunga fu la gestazione anche del terzo romanzo della Morante, *La Storia* (con il sottotitolo: *Romanzo*) uscito nel 1974 con un grandissimo *battage* pubblicitario. Dagli anni Sessanta, la scrittrice si era sempre più interessata dei problemi socioeconomici del suo tempo, non tanto per un impegno politico esplicito, quanto per una riflessione sui destini dell'intera umanità: ne sono testimonianza la conferenza-saggio *Pro o contro la bomba atomica* (1965) e le poesie narrativizzate di *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968). Con *La Storia* la Morante affronta direttamente le storture che travolgono i singoli, e in particolare i deboli, nella grande macchina degli avvenimenti mondiali: l'ambientazione è questa volta precisa, la Roma del periodo 1941-47, ma la vicenda può essere

considerata come un esempio (nel senso forte di *exemplum*) fra i tanti che potevano dimostrare gli assunti. Protagonista è una maestra, Ida Ramundo, che difende appassionatamente il suo piccolo Useppe, concepito da un ignoto soldato tedesco. Dopo vicissitudini a volte comiche a volte tragiche, il figlioletto muore, come già il primo figlio di Ida, Nino: la donna, impazzita, viene rinchiusa in manicomio, dove sopravvive a lungo. L'attenzione rivolta al popolo e ai deboli può essere considerata di tipo tolstoiano, e il romanzo, spesso criticato per i suoi eccessi patetici, viene oggi letto come un apologo, una parabola sulla crudeltà e l'indifferenza della Storia.

Ultimo grande romanzo morantiano è *Aracoeli* (1982), incentrato sulla ricerca della madre da parte dell'ormai anziano Emanuele. Aracoeli, uno dei tanti attributi della donna simili a quelli riservati alla Vergine, è morta misteriosamente in Andalusia, ma ha lasciato un fratello, Manuel, che pare quasi un 'doppio' del protagonista. Configurandosi come una continua discesa verso gli abissi della nascita e della morte, questo testo si distingue per uno stile sostenuto, ricco di ispanismi e di termini gergali. Del resto, la capacità di **diversificazione stilistica** fra le varie opere è stata considerata dagli interpreti della Morante come una sua fondamentale peculiarità.

3.9. Altri filoni. La narrativa meridionale

▶ **Tra giornalismo e satira.** Numerosi altri sarebbero i filoni da seguire in uno dei periodi più fecondi per la narrativa italiana del Novecento. Vanno almeno segnalati i numerosi intrecci fra letteratura e giornalismo, ben rappresentati dal piemontese **Mario Soldati** (1906-1999), autore di un fortunato *reportage, America primo amore*, già nel 1935, poi di film e racconti di successo, incentrati sul mondo borghese o su quello contadino (si veda la raccolta *A cena col commendatore*, 1950). Apprezzato anche il filone satirico-umoristico, nel quale si distinguono due scrittori molto impegnati pure come sceneggiatori cinematografici: l'emiliano **Cesare Zavattini** (1902-1989) e l'abruzzese **Ennio Flaiano** (1910-1972), collaboratore di Fellini, scrittore di aforismi graffianti («Sulla bandiera italiana dovrebbe esserci la scritta: tengo famiglia»), e distintosi come scrittore di farse teatrali (si veda la raccolta *Un marziano a Roma*, 1971) nonché di un romanzo angosciante e

dai risvolti esistenzialisti, ambientato durante la guerra in Etiopia, *Tempo di uccidere* (1947).

▶ **La narrativa meridionale. Vitaliano Brancati.** Un accenno particolare va fatto alla narrativa meridionale, che vive nel suo insieme una stagione di validi risultati, specie a Napoli e in Sicilia. Fra gli autori da citare si conta innanzitutto il siracusano (ma vissuto a lungo a Roma) **Vitaliano Brancati** (1907-1954), dapprima vitalista e vicino al fascismo, poi, nel dopoguerra, scrittore di idee conservatrici, satirico e fuori dagli schemi. In uno dei suoi romanzi più noti, *Don Giovanni in Sicilia* (1941), viene irriso il comportamento dei mariti siciliani, mentre il mito del maschio isolano trova una gustosa satira in *Il bell'Antonio* (1949), il cui protagonista non riesce a consumare il matrimonio. Forse il testo brancatiano più riuscito è però l'incompiuto *Paolo il caldo* (1954), dove il vitalismo erotico non nasconde chiare pulsioni di morte.

▶ **Giuseppe Tomasi di Lampedusa.** Un caso a sé stante è quello del *Gattopardo*, romanzo storico del principe **Giuseppe Tomasi di Lampedusa** (1896-1957), uscito postumo nel 1958 dopo vari rifiuti degli editori. Ne è protagonista il principe Fabrizio di Salina, che attraversa il periodo traumatico della spedizione garibaldina e della fine del Regno delle Due Sicilie. Ai nuovi governanti del Regno d'Italia che lo vorrebbero in Senato, don Fabrizio oppone le sue considerazioni sull'impossibilità di cambiare la storia siciliana, fatta di millenni di dominazioni straniere; in generale, ogni modifica politico-sociale non potrebbe mutare la sostanza delle cose. «Tutto cambi perché nulla cambi» pare la filosofia implicita nell'opera e questo aspetto, come anche quello della strutturazione molto tradizionale, fu ovviamente contestato dai critici di sinistra, mentre però il romanzo otteneva un grande successo popolare, grazie anche alla trasposizione filmica di Luchino Visconti (1963). Oggi un giudizio più equilibrato riconosce il valore dell'opera principale di Lampedusa (autore pure di racconti e di saggi sulle letterature inglese e francese), specie per la sua sensibilità psicologica, malinconica e segnata dal senso della fine; tuttavia, la sua preziosa accuratezza appare almeno in parte lontana dalle forme più innovative di reinterpretazione della narrativa tradi-

zionale, sebbene non manchino capitoli e descrizioni che mostrano l'attenta lettura di Proust e di V. Woolf.

3.10. Il teatro e il cinema

▶ **L'attività teatrale.** Nel teatro del dopoguerra, mentre si affermano autori legati alla tradizione realistico-regionale, come il già citato Eduardo De Filippo (cfr. cap. III § 5.4) prende progressivamente consistenza un filone incentrato sull'analisi psicologica e interiore, con sfumature in prevalenza esistenzialiste o inquietamente religiose. Fra i drammaturghi più noti si possono citare il marchigiano **Ugo Betti** (1892-1953), specie con il suo *Corruzione al palazzo di giustizia* (1949), e il romagnolo **Diego Fabbri** (1911-1980), che in *Processo a Gesù* (1955) riesamina le ragioni della fede cattolica attraverso un dialogo serrato. Molti sono poi gli autori che si dedicano saltuariamente al teatro, da Brancati a Flaiano. Innovativi risultati vengono anche dalle nuove messinscene di drammi classici da parte di giovani registi come il milanese **Giorgio Strehler**; splendidi infine gli allestimenti dei melodrammi di Verdi curati da Luchino Visconti.

▶ **L'attività degli scrittori nel cinema.** Come si è più volte segnalato, l'importanza del cinema nel secondo dopoguerra si amplia enormemente: a Roma, Cinecittà diventa un polo di attrazione per numerosi scrittori, attivi come sceneggiatori. Dopo i capolavori neorealistici di Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, i film più validi degli anni Cinquanta-Sessanta vennero da registi come **Michelangelo Antonioni** e **Federico Fellini**, coadiuvati per la sceneggiatura da scrittori quali Ennio Flaiano, Tonino Guerra, Pier Paolo Pasolini, poi regista in proprio. A Fellini si deve il film-simbolo di questi anni, *La dolce vita* (1960), che riesce a far comprendere l'evoluzione della società italiana dallo stato di distruzione postbellica agli inizi del *boom* economico, sottolineando la perdita dei valori tradizionali. Su un piano non sempre elevato artisticamente ma significativo sul versante sociologico, si collocano i film della cosiddetta «commedia all'italiana», molto meno drammatici di quelli neorealisti e tuttavia capaci di proporre figure-tipo, incarnate da abili attori come Alberto Sordi, Vittorio

Gassman, Marcello Mastroianni ecc. Molti dei film più fortunati di questo periodo nascono da opere degli scrittori di maggior successo, come Vasco Pratolini o Alberto Moravia, la cui *Ciociara* venne interpretata da Sophia Loren nel 1960. Non vanno infine dimenticate serie di film popolari, per esempio, oltre a quelli già citati di *Don Camillo*, quelli di Totò (ossia Antonio de Curtis, 1898-1967), interprete di opere ora rivalutate (sin troppo) per la loro comicità vagamente grottesca e per i testi basati su buffi giochi linguistici.

4. LA CRITICA E IL DIBATTITO CULTURALE

► **Le riviste militanti.** Anche per la critica letteraria il periodo del secondo dopoguerra fu carico di nuovi stimoli. Cessato il controllo del regime fascista, furono in molti a proporre un rinnovamento metodologico e ideologico, magari attraverso nuove riviste. Già nel 1945 s'iniziano le pubblicazioni del milanese «**Politecnico**», fondato da Elio Vittorini (cfr. *supra* § 3.3), che propugna nuove forme di impegno degli intellettuali anche fuori degli schemi umanistici, e un incontro di competenze diverse (la rivista fu essenzialmente interdisciplinare). Ben presto però la relativa autonomia mise in contrasto Vittorini con il segretario del Partito comunista Palmiro Togliatti. Lo scontro portò alla chiusura della testata già nel 1947, ma l'esperienza fu ripresa all'interno della casa editrice Einaudi, dove parecchi anni più tardi Vittorini ideò un'altra rivista di approfondimento culturale, «**Il Menabò**» (1959-67), basata su numeri monografici spesso di grande interesse: l'attività fu promossa anche da un altro punto di riferimento della politica culturale einaudiana nel secondo dopoguerra, Italo Calvino (cfr. *infra* § 6).

Ancora su un piano di vivace interpretazione del marxismo nonché dei problemi del realismo e della sperimentazione letteraria si colloca la bolognese «**Officina**» (1955-59), già menzionata, con la quale collaborò anche uno dei più acuti e polemici saggisti del secondo Novecento italiano, **Franco Fortini**, già attivo durante il Ventennio e redattore del «Politecnico», del quale si parlerà più a lungo nel capitolo successivo. A un ideale di sperimentazione più libera si ispira invece «Il Verri», fondato a Milano nel 1956 dal critico e teorico

Luciano Anceschi, uno dei maggiori fautori del rinnovamento della poesia italiana e sostenitore della neoavanguardia negli anni Sessanta (cap. V § 2.1).

▶ **La critica letteraria.** L'opera di Anceschi costituì uno dei nuovi punti di riferimento della critica italiana, che si affrancò poco alla volta dalle ipoteche crociane. Molte furono le ricerche che consentirono di superare le rigide opposizioni fra poesia e non-poesia, e portarono a una nuova interpretazione di autori come Dante, Boccaccio, Manzoni e Leopardi, grazie a studiosi che spesso coniugavano presupposti ancora in parte crociani (o anticrociani) con un'ideologia progressista (Natalino Sapegno, Carlo Salinari, Luigi Russo, fondatore della rivista «Belfagor» ecc.) o con competenze filologico-erudite (Bruno Nardi, Carlo Dionisotti, autore del fortunatissimo *Geografia e storia della letteratura italiana*, in volume nel 1967 ecc.) o con una raffinata sensibilità interpretativa (Attilio Momigliano, Giovanni Getto ecc.). Solo negli anni Sessanta si assisterà a un ulteriore dibattito metodologico, in seguito alla diffusione delle teorie strutturaliste-semiotiche (cap. V § 4).

▶ **Gli spazi culturali nei mass media.** Va infine ricordata l'importanza non solo di altre riviste, magari non allineate sulle posizioni di sinistra, come «Tempo presente» (1956-68), diretta dall'intellettuale Nicola Chiaromonte e dallo scrittore Ignazio Silone, ma anche degli interventi scritti per le terze pagine dei quotidiani, per la radio e poi, dal 1954, per la televisione. In tale contesto, i centri culturali italiani più influenti diventano Roma, Milano e Torino, con un inevitabile declino di Firenze: l'impegno degli scrittori si concretizza pure (se non soprattutto) nell'attività rivolta a un uditorio sempre più ampio. Fra i primi a cogliere quest'aspetto vi fu uno dei più acuti e controversi intellettuali italiani del secondo Novecento, Pier Paolo Pasolini.

5. PIER PAOLO PASOLINI

5.1. La formazione culturale

Pier Paolo Pasolini nacque a Bologna nel 1922 da un ufficiale dell'esercito e da una maestra elementare, Susanna Colussi, originaria di Casarsa in

Friuli. Sin dall'adolescenza si dimostrò molto interessato alla poesia e, specie nel mondo contadino friulano, sviluppò un forte sentimento del **sacro**. La sua formazione culturale avvenne principalmente a Bologna, dove studiò Lettere, ma si appassionò anche di arte, sotto la guida del celebre critico Roberto Longhi, e di cinema. Dopo alcune esperienze con amici cui rimarrà legato per tutta la vita, come Roberto Roversi e Francesco Leonetti (con i quali fondò la rivista «Officina»: cfr. *supra*, § 2.4), Pasolini compose nel 1942 la prima raccolta poetica in dialetto friulano, e subito dopo si laureò con una tesi su Pascoli. Durante la guerra non combatté nella Resistenza, mentre il fratello Guido fu ucciso dai partigiani di Tito nella ex-Jugoslavia. Negli anni seguenti, Pasolini cominciò a farsi notare da autorevoli critici, come Gianfranco Contini, si iscrisse al Partito comunista e divenne insegnante di materie letterarie in Friuli: ma un'accusa di abusi su minori lo costrinse a emigrare a Roma con la madre nel 1950. Dalla metà degli anni Cinquanta cominciò la sua più intensa attività artistica, dapprima con il romanzo *Ragazzi di vita* (1955), aspramente contestato, poi con raccolte poetiche, sceneggiature, regie di film, traduzioni ecc. Negli anni Sessanta, la posizione di Pasolini si fece via via più difficile e scomoda, perché attaccato sia dagli apparati di partito, conservatori o di sinistra, sia da intellettuali neoavanguardisti. Ciononostante egli mantenne un ruolo fondamentale nell'ambito culturale romano e italiano, anche grazie alla solida amicizia con intellettuali come Alberto Moravia ed Elsa Morante, nonché al successo internazionale delle sue opere cinematografiche. Con il 1968, si accentuò la sua propensione alle interpretazioni controcorrente degli eventi storici e politici, come quando si schierò a favore dei poliziotti, popolani, contro i giovani ribelli, figli della buona borghesia. È iniziata la fase più drammatica e concitata della vita di Pasolini, ormai disposto a sfidare ogni forma di potere in difesa di sue convinzioni: i diritti degli omosessuali o la lotta contro le industrie o in generale contro la distruzione dei valori autentici della civiltà contadina sono solo alcuni dei tanti fronti aperti in articoli giornalistici, saggi e interviste. Intanto continua l'elaborazione di opere cinematografiche, come il terribile, sadiano e dantesco, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), e di un enorme romanzo dal titolo (provvisorio) di *Petrolio*. Ma nella notte tra il 1° e il 2 novembre 1975 Pasolini fu ucciso presso l'Idroscalo di Ostia, in circostanze mai completamente chiarite.

5.2. Pasolini poeta

La prima vocazione pasoliniana è quella poetica, e la sua raccolta di esordio, *Poesie a Casarsa* (1942), scritta nel dialetto friulano materno, manifesta una notevole propensione verso temi affini a quelli del simbolismo o del surrealismo, in particolare di Rimbaud, Pascoli e Lorca: figure ricche di significati riposti, come i fanciulli destinati alla morte o il Narciso del mito, rappresentano una visione del mondo inquieta, insieme esuberante e mortuaria. Molti dei moduli tipici dell'intera opera pasoliniana sono già qui presenti e saranno poi ripresi in raccolte successive. Ma, quando l'autore entra in contatto con l'ambiente romano, l'apertura verso una rappresentazione corale diventa evidente: nascono così i poemetti in terzine, riuniti nel 1957 sotto il titolo *Le ceneri di Gramsci* (1957). Con questa raccolta, Pasolini enfatizza alcune sue propensioni e convinzioni, ormai consolidate, per esempio l'alta retorica, il **mito del popolo** come portatore di un sano vitalismo, la contrapposizione ideologica nei confronti della borghesia mediocre e conservatrice. Tuttavia, la sua ideologia latamente marxista e senz'altro populista viene calata, nei poemi migliori come il celebre *Il pianto della scavatrice*, in una serie di immagini al fondo allegoriche, basate su una rilettura espressionista della realtà presente, in particolare delle borgate romane; non mancano poi riflessioni più intime o sentenze, che fanno percepire, nell'epica, la soggettività del poeta («Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto...»). L'uso dell'endecasillabo e della terza rima dantesca e pascoliana risente di una notevole libertà prosodica, secondo la rilettura libera della tradizione che Pasolini propone in quegli anni pure in ambito romanzesco.

Molti altri saranno gli scritti poetici pasoliniani, per esempio le raccolte, edite a volte a parecchia distanza dalla composizione, *L'usignolo della Chiesa cattolica* (1958), *La religione del mio tempo* (1961), *Poesia in forma di rosa* (1964), *Trasumanar e organizzar* (1971), sino a testi ritrovati e pubblicati solo negli anni Novanta. Anche le revisioni d'autore furono numerose, e a volte contraddittorie se non autodistruttive: è il caso di *La nuova gioventù* (1975), raccolta in friulano che ripropone e riscrive quella del 1954 *La meglio gioventù*, con l'intento esplicito di sottolineare il **completo snaturamento** del contesto socioculturale italiano, a causa degli sviluppi del capitalismo.

5.3. Pasolini narratore (e regista)

Il Pasolini poeta mira a una ricerca sperimentale tra lirismo e narrativa. Quasi in contemporanea con l'attività poetica, egli tenta una sperimentazione pure in ambito narrativo, per superare i vincoli troppo stretti del neorealismo 'ideologico': in effetti, Pasolini nel dopoguerra aveva aderito alle idee comuniste, mantenendo però una larga autonomia di giudizio e privilegiando scelte più a favore del popolo che non del partito. Del resto, le prime – ma già efficaci – opere narrative pasoliniane, *Amado mio* e *Atti impuri*, risalenti al suo periodo friulano e pubblicate solo nel 1982, sono incentrate molto più sulle passioni erotiche che sugli aspetti storico-sociali. Dei vari tentativi successivi, più vicini agli ideali del neorealismo, venne edito solo *Il sogno di una cosa* (1962), risalente al 1948-49 e dedicato alle lotte contadine in Friuli. Una svolta si registra con il trasferimento di Pasolini a Roma, ambiente di cui egli nota subito le profonde contraddizioni, con i fasti del passato che si intrecciano con la miseria vitale e a suo modo felice dei popolani delle borgate.

Proprio su di loro si concentra lo sguardo dell'autore quando scrive *Ragazzi di vita* (1955), un romanzo in otto capitoli che propongono episodi cronologicamente separati, tenuti assieme soprattutto dalla presenza di alcuni personaggi, fra i quali il principale è il giovane Riccetto. Le imprese dei «ragazzi di vita» sono seguite in maniera almeno apparentemente oggettiva; gran parte della forza della narrazione sta nei dialoghi secchi, scritti in un romanesco vivace e gergale, mentre più volte le descrizioni sono segnate da un forte lirismo. Pasolini vuole applicare le sue idee sul **plurilinguismo** (derivate dai saggi di Gianfranco Contini e da una sua interpretazione delle opere di Gadda), ma la stilizzazione appare piuttosto monocorde. Inoltre, l'ideale dell'oggettività, derivato in parte da una rilettura di Verga, è solo esteriore: *Ragazzi di vita* risulta in fondo un romanzo **picaresco**, spesso drammatico e violento, in cui la posizione dell'autore trapela volontariamente o meno, ed è in genere populista perché i giovani pasoliniani possono violare la legge ma restano migliori d'animo rispetto ai borghesi capitalisti.

Il primo romanzo pasoliniano suscitò scandalo e subì un processo per oscenità che vide molti scrittori e intellettuali schierarsi a difesa dell'opera

e del suo autore, colpito pure per la sua omosessualità. In seguito Pasolini continuò nella sua fervida quanto scomoda attività, pubblicando nel 1959 un secondo romanzo romano, *Una vita violenta*: ma l'impianto, incentrato sul giovane Tommasino Puzzilli, dapprima teppista poi militante comunista che si sacrifica quasi eroicamente, appare sin troppo stereotipato e ideologizzato. In effetti, Pasolini stesso si rende conto che la scrittura non è sufficiente a esprimere tutte le sue potenzialità narrative, e dopo qualche altro abbozzo di romanzo o racconto (si veda la raccolta *Alì dagli occhi azzurri*, 1965) sceglie di passare alla **regia cinematografica**.

In un autore che spesso tratta in diverse forme artistiche gli stessi temi, è necessario segnalare la stretta contiguità fra opere in apparenza lontane: così il primo film di Pasolini, *Accattone* (1961), deriva da un racconto ancora ispirato al mondo delle borgate, ma riesce a stilizzare assai meglio le idee populiste, grazie a un uso «poetico» delle inquadrature (specie dei primi piani), a un attento dosaggio delle immagini colte (con riferimenti alla pittura italiana rinascimentale) e a un forte cortocircuito tra le scene crude e drammatiche e il commento musicale, derivato da Johann S. Bach. Molti altri sono i film pasoliniani nei quali le citazioni o i riferimenti letterari e artistici risultano fondamentali: basti ricordare la cosiddetta *Trilogia della vita* (1971-73) che si basa sulle novelle del *Decameron*, dei *Racconti di Canterbury* e delle *Mille e una notte*. Altri film, come *Porcile* (1969), nascono insieme a opere teatrali dello stesso Pasolini, con ampi riferimenti ai miti e alle tragedie greche, rilette in chiave psicanalitica: molto importanti in questo senso sono opere, sempre del 1969, come *Medea*, con Maria Callas, o il documentario con funzione meta-filmica *Appunti per un'Orestiade africana*.

Ma gli esiti forse più alti arrivano, oltre che con opere celebri come *Il vangelo secondo Matteo* (1964), con l'estrema produzione pasoliniana: nel cinema, con *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), ambientato nel periodo finale del fascismo ma basato su un testo del marchese de Sade, terribile allegoria sui rapporti fra potere, erotismo e violenza. Nello stesso periodo, dopo avere iniziato e abbandonato una riscrittura dantesca (*La Divina Mimesis*, 1975), sino alla tragica morte Pasolini lavorò al suo capolavoro letterario, *Petrolio*, pubblicato postumo e incompiuto solo nel 1992. In questo testo-canovaccio, che si presenta volutamente come «edizione critica di un testo inedito (considerato opera monumentale, un *Satyricon* [dello scrittore

latino Petronio] moderno)», vengono trattati senza censure i grandi temi affrontati dal Pasolini regista e intellettuale-saggista controcorrente: la natura del potere politico in Italia; l'invadenza del capitalismo, distruttore delle radici arcaiche e contadine, nonché della bontà del popolo; le repressioni degli impulsi erotici; le pulsioni di morte ecc. Tra elementi psicanalitici (il protagonista, Carlo, si divide schizofrenicamente in due persone distinte) e continui riferimenti letterario-filosofici (da Dante a Sterne, da Sade a Joyce, da Hobbes a Bataille...), *Petrolio* si configura come **abbozzo di romanzo** *in progress*, sintesi di reinterpretazioni dei classici e di istanze moderne, nuova *Commedia* italiana del mondo stravolto capitalista-borghese. È in quest'opera che si esprimono nel grado più intenso anche alcune propensioni di fondo di Pasolini, riscontrabili in tutta la sua opera: la ricerca del **sacro** in persone, situazioni e atti che ne sembrerebbero totalmente estranei, ovvero nella realtà più autentica e nascosta agli occhi dei borghesi e dei perbenisti; la creazione letteraria (e artistica in genere) come **espressione corporea e vitale** prima ancora che intellettuale; il **rifiuto dei compromessi** per demistificare, anche grazie a un'attenta analisi socio-politica, le storture tipiche del capitalismo avanzato.

5.4. Pasolini saggista

Pasolini intervenne in molti modi nel dibattito politico e culturale italiano del secondo dopoguerra. Promotore di riviste come «Officina» e «Nuovi Argomenti», polemista su periodici come «L'Espresso» e «Tempo», e poi addirittura invitato a scrivere sul giornale della buona borghesia milanese, «Il Corriere della Sera», l'intellettuale scomodo si dimostrò uno dei più pronti a cogliere le modifiche sostanziali della nostra società e di quella occidentale in genere: attento all'**evoluzione linguistica** e difensore dei dialetti, sensibile al «**mutamento antropologico**» in atto con l'industrializzazione e poi con l'influsso dei mass media, interprete, a volte incoerente per provocazione, dei fatti di costume. Nella variegata opera del Pasolini saggista si può forse riconoscere una profonda vena pedagogica: tuttavia spesso gli insegnamenti sono soprattutto l'espressione di una costante volontà di intervento su una realtà amatissima e insieme odiata per la sua

imperfezione e per il peso troppo forte esercitato dai poteri repressivi (del sesso come delle propensioni libertarie di ogni tipo). Diverse sono le fasi di questa produzione pasoliniana. La prima, rivolta soprattutto all'analisi degli aspetti letterari e linguistici, si condensa nella raccolta *Passione e ideologia* (1960). Quella successiva, in cui l'analisi socio-stilistica e ideologica prevale nettamente (persino quando continuano a essere affrontati argomenti di letteratura), si registra soprattutto a partire dal 1968, e si concretizza in altre raccolte (in vari casi postume), come *Empirismo eretico* (1972), *Scritti corsari* (1975, dove si legge il celebre articolo *Il romanzo delle stragi*), *Lettere luterane* (1976, sorta di appendice al precedente), *Descrizioni di descrizioni* (1979, articoli di critica letteraria), *Il caos* (1979, testi risalenti alla fine degli anni Sessanta) ecc. Anche in questi testi, come in tutta la produzione pasoliniana, prevale una **mescolanza di toni e forme espressive**, tanto che, almeno per quelli dell'ultima fase, si è parlato di «poemetti ideologici in prosa» (Berardinelli). Di certo essi, anche a distanza di vari decenni, seguitano a esercitare una funzione di modello (o antimodello), come dimostra il loro apprezzamento da parte di un giovane intellettuale-saggista come Roberto Saviano (cfr. cap. VI § 1).

6. ITALO CALVINO

6.1. La formazione culturale

Notevolmente più giovane di Vittorini e Pavese, ma ben presto, sotto la loro guida, autorevole redattore dell'Einaudi, e poi consulente editoriale, Italo Calvino nasce a Cuba nel 1923 da una famiglia di scienziati di origine ligure. La sua formazione è **laica e tecnica** (studia agraria a Torino), e la sua militanza nella sinistra è molto precoce: combatte durante la Resistenza in una brigata partigiana comunista. Da quell'esperienza provengono i primi testi pubblicati di Calvino, numerosi racconti e un romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*. A partire dal 1946 s'inizia anche la sua attività di giornalista e saggista, nonché di interprete dei rapidi mutamenti nella società italiana. Nella seconda metà degli anni Cinquanta la sua posizione di intellettuale e scrittore è ormai consolidata: Calvino alterna testi a sfondo fiabesco, ma

con chiari riferimenti allegorici alla realtà coeva, ad altri più direttamente impegnati in ambito socio-politico. Ma dopo la crisi del rapporto con il Partito comunista, e dopo una fase di ripensamento della sua poetica, culminata nel periodo 1963-64, Calvino sceglie una strada nuova per la sua scrittura, accogliendo tendenze di matrice strutturalista che trovavano i loro modelli soprattutto in autori francesi o sudamericani, come Raymond Queneau o Jorge Luís Borges. Con vari sviluppi, questa fase prosegue sino alla pubblicazione del meta-romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), che conferisce una definitiva celebrità internazionale all'autore, ed è stato spesso affiancato al quasi coevo *bestseller* di Umberto Eco, *Il nome della rosa* (1980; cfr. cap. VI § 3), come esempio del **postmodernismo italiano**. Nel 1985, mentre sta preparando una serie di sei lezioni da tenere all'Università di Harvard, Calvino muore all'improvviso per un'emorragia cerebrale.

6.2. La produzione narrativa sino ai primi anni Sessanta

Il primo romanzo di Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), mostra già alcuni tratti peculiari di questo scrittore: infatti, la materia storica viene volutamente filtrata da una **struttura di tipo fiabesco**, in cui il protagonista non è un partigiano adulto ma il piccolo Pin, e ciò produce un effetto di straniamento, quasi che la guerra sia una sorta di terribile gioco. Nonostante la sincera adesione agli ideali marxisti, Calvino risulta in sostanza incapace di narrare una storia alla maniera dei realisti ottocenteschi o dei neorealisti coevi, come confermano i racconti, spesso costruiti secondo raffinate geometrie, di *Ultimo viene il corvo* (1949), e anche i numerosi tentativi di scrivere romanzi tradizionali e ideologici, pubblicati solo postumi.

La vivacità intellettuale di Calvino, ben presto definito (da Pavese) uno «scoiattolo della penna», si delinea subito nelle sue scelte personali, come scrittore e poi come saggista, nonché in quelle relative alla pubblicazione di nuovi autori, spesso individuati con grande acutezza (è il caso di Beppe Fenoglio, cfr. § 3.7). La sua fisionomia si delinea pienamente nel 1952, quando esce *Il visconte dimezzato*, prima parte della trilogia *I nostri antenati* (1960), composta anche da *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere*

inesistente (1959). In questi testi prevalgono modelli lontani dal realismo otto-novecentesco: principale punto di riferimento è il *conte philosophique* degli illuministi francesi, come Voltaire e Diderot, e in generale la scrittura narrativa di tipo razionalistico-scientifico (fra gli autori italiani più amati da Calvino si contano Galilei e Leopardi). Le vicende, singolari sino al limite dell'**ironia** e della **parodia**, valgono soprattutto per il loro **significato allegorico** – ma di un'allegoria 'leggera' –, e riguardano tanto la natura umana quanto il senso della storia. Indirettamente Calvino affronta i problemi dell'intellettuale e della scrittura, per esempio quando nel secondo e miglior testo della trilogia introduce come protagonista (non privo di tratti autobiografici) il giovane barone Cosimo Piovasco di Rondò, che preferisce vivere tra gli alberi anziché sulla terra e osserva da quel luogo, con partecipazione e distacco insieme, i grandi eventi storici. In quegli stessi anni, Calvino decide di abbandonare l'impegno diretto nel Partito comunista, deluso dalla politica repressiva dell'Unione Sovietica, ma non rinuncia a interpretare il dibattito-politico culturale, pubblicando alcuni dei suoi saggi migliori (cfr. *infra* § 6.4).

Sempre alla fine degli anni Cinquanta lo scrittore ligure oscilla fra tentativi di avvicinamento alla cronaca, magari con scritti satirico-polemici a base surreale (*La speculazione edilizia*, 1957; *La nuvola di smog*, 1958 – poi, in volume con *La formica argentina*, 1965; *Marcovaldo o le stagioni in città*, 1963), e l'interesse per il fantastico, il romanzesco-avventuroso e il fiabesco, certificato anche da un'ampia raccolta di *Fiabe italiane* da lui curata (1956). L'opera per più di un aspetto conclusiva di questa fase può essere considerata *La giornata di uno scrutatore* (1963), per una volta riflesso di un'esperienza autobiografica: la visione diretta dei portatori di handicap al «Cottolengo» di Torino, durante l'attività di scrutatore presso il seggio elettorale lì aperto. Per un razionalista come Calvino, affascinato e insieme preoccupato dai lati oscuri della biologia e della psiche, l'incontro a tu per tu con esseri privi di molte funzioni intellettive costituì un forte stimolo all'analisi di ciò che è bene nell'azione politica, in mancanza di una fede religiosa. Emblematica di questa utopia nient'affatto astratta, tipica di tutta l'opera di Calvino, è la chiusa del breve romanzo: «Anche l'ultima città dell'imperfezione ha la sua ora perfetta, pensò lo scrutatore, l'ora, l'attimo, in cui in ogni città c'è la Città».

6.3. La produzione narrativa semiotico-postmoderna

Dal 1964 Calvino si dedica sempre più alla riflessione sulle modalità scientifiche e letterarie di interpretazione della realtà. Il suo sguardo si rivolge a Parigi, dove si discute delle nuove posizioni strutturaliste e semiologiche, ovvero di una riflessione teorico-scientifica sul linguaggio, sui testi verbali e letterari, e in generale su tutti i **segni** naturali e culturali (cap. V §§ 1 e 4). Avvicinandosi a scrittori-filosofi come Raymond Queneau e al suo *Oulipo*, un'associazione di intellettuali per lo studio dei rapporti fra strutture scientifiche e letterarie, Calvino si orienta verso la **metaletteratura**, ovvero verso la riflessione sulle modalità di scrittura e di interpretazione del mondo, piuttosto che verso una narrazione semplice: questa propensione diventa progressivamente più forte nei testi degli anni Sessanta e Settanta, ma va detto che essa continua per Calvino a veicolare **un tentativo di rappresentare il reale**, ormai sempre più complesso e stratificato, eppure ancora conoscibile, benché mai completamente. Solo una delle ultime opere calviniane, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) sembra corrispondere in pieno alle caratteristiche del riuso parodico della tradizione letteraria precedente, tipiche del filone più vistoso del postmodernismo narrativo (cfr. i capp. V e VI).

Il primo testo che s'inserisce nella nuova poetica calviniana è la raccolta *Le cosmicomiche* (1965), nella quale, oltre a uno stile complicato dall'uso di un lessico para-scientifico, si colgono riferimenti a scrittori fantastico-paradossali, come l'argentino Jorge Luís Borges, i cui racconti (per esempio quelli delle raccolte *Finzioni* e *L'aleph*, risalenti agli anni Trenta e Quaranta) stavano trovando un'ottima accoglienza in Europa. Ma oltre agli autori sofisticati e colti, Calvino usa esplicitamente **opere popolari**, come appunto i fumetti o le comiche cinematografiche, per proporre ipotesi singolari di interpretazione del cosmo. Nella raccolta successiva *Ti con zero* (1967), mentre continuano le riflessioni cosmi-comiche, compaiono racconti basati su particolari procedimenti, che porteranno poi a **scritture combinatorie**, ovvero legate, alla maniera dell'*Oulipo*, a determinati vincoli e tassonomie: ciò viene teorizzato nel saggio *Cibernetica e fantasmi* (1967), fondamentale per comprendere la produzione calviniana coeva. Gli esiti più evidenti di questa fase si colgono in alcuni racconti scritti a partire dal 1968, riuniti nel 1973 col titolo *Il castello dei destini incrociati* e basati sulle figure dei taroc-

chi, con storie intrecciate secondo perfette simmetrie, non senza l'influenza dell'analisi strutturalista delle fiabe, nonché di quella di un'opera molto cara a Calvino, l'*Orlando furioso*.

Un esito più complesso, e ora in genere considerato fra i più alti di questa stagione calviniana, si coglie nelle *Città invisibili* (1972). Sulla filigrana del *Milione*, s'immagina un racconto composto dalla descrizione di città fantastiche, fatta da Marco Polo a Kublai Kan durante i loro dialoghi. Il razionalista ma in fondo nichilista Kublai tenterebbe di ridurre a **modelli** sempre più astratti tutto il reale raccontato dal veneziano: salvo poi accorgersi che come esito ultimo si arriverebbe al nulla. Viceversa, Polo sa bene che le sue città possono non esistere, ovvero essere proiezioni di desideri o di ricordi, ma è comunque capace di trovare, nelle pieghe della sua narrazione, sempre nuovi stimoli per interpretare il reale, per superare il nulla di Kublai. All'astrattezza teorica deve corrispondere una passione per la materialità, perché «senza pietre non c'è l'arco», come fa notare Polo al Gran Kan che solo dell'arco s'interessava. E se reale e fantastico possono spostare i confini, per cui, nel finale, le città utopiche si mescolano con quelle reali, quelle infernali con gli inferni realizzati, l'unico atteggiamento eticamente sostenibile pare quello di non cedere al negativo, proseguendo la ricerca fondamentale, benché forse infinita, di una possibile verità-felicità. La complessa struttura delle *Città invisibili* non rimane fine a se stessa, e sembra in questo caso veicolare direttamente lo sforzo calviniano di leggere la realtà secondo occhi insieme scientifici e letterari, sostenuto da uno stile qui limpido ma non asettico come in altri testi.

Le ultime opere narrative calviniane portano alle estreme conseguenze alcune premesse di questa fase. Da un lato, il già citato *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), romanzo costituito dalla combinazione di dieci *incipit* diversi e da un immaginario inseguimento amoroso fra Lettore e Lettrice, risulta sin troppo affine alla logica postmodernistica della narrativa come **citazione continua** e come riuso di tutte le narrazioni già sperimentate. Dall'altro, i racconti brevi di *Palomar* (1983) riavvicinano Calvino al problema dell'**interpretazione del reale**, questa volta attraverso il filtro ironico e in parte disincantato del protagonista-osservatore, appunto il signor Palomar. Dopo l'improvvisa morte nel 1985, sono usciti altri racconti di Calvino (*Sotto il sole giaguaro*, 1986), nonché numerosi inediti, risalenti per lo più agli anni Quaranta e Cinquanta.

6.4. Calvino critico e saggista

Come si è detto, la statura di Calvino si misura anche tenendo conto della sua grande efficacia come saggista e critico. Alcuni saggi degli anni Cinquanta e Sessanta esaminano questioni fondamentali della narrativa coeva: per esempio, *Il midollo del leone* (1955), sul rapporto letteratura/storia; *Il mare dell'oggettività* (1959), sulla necessità di riuscire a demistificare letterariamente la visione del mondo piatta proposta dai modelli capitalistici; *La sfida al labirinto* (1962), in cui si ipotizza che la letteratura debba sperimentare «tutti i linguaggi possibili» per rispondere al «labirinto» della contemporaneità. In altri casi, Calvino interpreta con acume le tendenze in atto nella letteratura italiana e internazionale (*Natura e storia nel romanzo*, 1958; *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, 1959), basandosi anche sulle sue scelte come responsabile einaudiano. Una sorta di bilancio personale e storico-letterario è poi costituito dall'acuta Prefazione alla seconda edizione del *Sentiero dei nidi di ragno*, uscita nel 1964. Molti di questi saggi sono stati riuniti nella raccolta *Una pietra sopra* (1980), alla quale ne sono seguite altre come *Collezione di sabbia* (1984). Postume sono uscite le *Lezioni americane* (1988), preparate per un ciclo di conferenze ad Harvard ma non ultimate dall'autore. Nelle cinque pervenuteci (*Leggerezza*, *Rapidità*, *Esattezza*, *Visibilità*, *Molteplicità*) vengono affrontate alcune delle sfide cui deve rispondere la letteratura, sempre nell'ottica di una rappresentazione autonoma del reale: nonostante il successo della prima sulla **leggerezza**, è forse particolarmente significativa la terza, perché l'**esattezza** appare oggi la dominante intellettuale che ha ispirato la scrittura di Calvino.

CAPITOLO 5

Le varie forme dei nuovi sperimentalismi

In questo capitolo vedremo:

- **L'affermarsi della cultura di massa, dal pop al postmoderno**
- **Autori e teorici della neoavanguardia: Sanguineti e altri**
- **Altre voce della poesia: Rosselli, Sereni, Zanzotto, Fortini, Giudici**
- **La narrativa fra romanzo realista, neoavanguardia ed espressionismo: da Arbasino a Volponi e a Sciascia**
- **Il teatro di Bene e Fo**
- **Le ultime riviste "militanti": «Quindici» e «Alfabeta»**

1. INTRODUZIONE AL PERIODO (1963-1979)

Con gli inizi degli anni Sessanta si assiste a profonde modifiche nel rapporto fra **cultura alta** e **cultura popolare**, sempre più al centro, nei paesi occidentali, dell'attenzione dei mass media e del sistema industriale e commerciale. Esemplare il caso della musica: quella sperimentale e colta viene confinata in settori ridottissimi, mentre quella leggera nelle sue infinite versioni diventa indispensabile per il pubblico di tutte le età, ma soprattutto per quello giovanile che segue nuovi idoli come Elvis Presley, e successivamente i Beatles e i Rolling Stones. Una conseguenza nel medio periodo riguardò pure la poesia: con la stagione dei cantautori, che si affermarono dapprima in Francia e negli Stati Uniti e poi in Italia, i testi delle canzoni risultarono molto più curati che nel passato, spesso delicati componimenti

d'amore ma più di frequente, specie nel periodo delle rivolte giovanili intorno al '68, ballate dure e politicamente combattive, come nel caso di Bob Dylan. Così, mentre la lirica colta vedeva diminuire il suo pubblico, si ampliava quello degli *happening* poetici, proseguiti lungo tutti gli anni Settanta, nei quali spesso autori *beat* come Allen Ginsberg si alternavano con cantanti o improvvisatori.

Di fronte alla diffusione della cultura di massa sostenuta dal sistema capitalistico, che sfrutta la radio, la televisione e il cinema per costruire successi e *bestseller*, le reazioni degli artisti sono state diverse: o la chiusura completa, come appunto nel caso della musica sperimentale, oppure l'interpretazione, magari grazie al **riuso dei materiali di scarto** delle società industriali. Ecco allora la nascita di una nuova fase sperimentale, che sotto l'etichetta generica di **pop art** vede impegnati artisti di varie discipline nella ricerca di forme che prendano spunto dal presente per demistificarne gli aspetti più falsi. In quest'ottica, sintomatica è l'opera dello statunitense Andy Warhol, il quale per esempio riproduce all'infinito nei suoi dipinti il volto della diva Marilyn Monroe, simbolo del successo esteriore ma andata incontro a una tragica fine. Sin dagli anni Trenta è stato rilevato, in particolare da Walter Benjamin, che la riproducibilità perfetta contrasta con l'unicità dell'evento artistico; ma ora soprattutto la dimensione umana degli artisti e delle *star* (nonché delle loro opere) risulta schiacciata e appiattita, appunto ridotta a icona, a superficie senza profondità. Al di là delle valutazioni etiche, è chiaro che il nuovo sistema culturale conduce alla perdita di molti presupposti umanistici, compreso quello della possibilità per l'artista di interpretare in modo nuovo la realtà usando la tradizione, diventata improvvisamente un semplice serbatoio di citazioni analoghe alle infinite altre, proposte dai mass media.

Questa nuova condizione è stata da molti definita già **postmoderna**, sebbene le teorie sul postmodernismo diventino significative soprattutto alla fine degli anni Settanta, quando si esaurisce il vasto movimento di ribellione giovanile e poi terroristica contro il sistema capitalistico, estrema e controversa propaggine delle rivoluzioni di inizio Novecento. Comunque, il massimo impatto del fenomeno si coglie ovviamente negli Stati Uniti, mentre in Europa e in Italia l'ideologia marxista da un lato e le eredità delle tradizioni umanistiche e cristiane dall'altro resero meno immediato il pas-

saggio. Ciò non toglie che gran parte degli anni Sessanta e Settanta sia stata caratterizzata in Italia da rinnovate sperimentazioni, soprattutto nel campo della poesia – settore in cui operarono principalmente i membri della neoavanguardia, nonché autonomi innovatori come Andrea Zanzotto (cfr. *infra* § 2.4) –, peraltro destinata a perdere pubblico anche in corrispondenza al successo dei nostri cantautori. Nel campo della narrativa, a parte le prove di Calvino, per lo più basate su teorie ancora razionalistiche come quelle strutturaliste-semiotiche (cap. IV § 6; cfr. *infra* § 4), emergono scrittori che privilegiano il plurilinguismo, impiegato in varie direzioni (da quella comico-grottesca a quella suggerita dalla nostalgia per i dialetti), e che elaborano gli intrecci in modi antinaturalistici, spesso però senza l'innovatività tipica di inizio secolo. Linfe fresche cominciano ad arrivare dalla scoperta degli autori sudamericani, in particolare Gabriel García Márquez con il suo *Cent'anni di solitudine* (1967). Se il teatro vive soprattutto dell'estro di alcuni attori o registi e se il cinema non raggiunge in genere gli esiti alti dei primi anni del dopoguerra, pure a causa della sempre più forte concorrenza della **televisione** con i suoi varietà e sceneggiati, il dibattito culturale attraversa una fase ricca e intensa specialmente nel periodo delle rivolte: sino alla morte di Pasolini (1975) e all'assassinio del politico democristiano Aldo Moro (1978) gli intellettuali, e in particolare gli scrittori, trovano ancora uno spazio di intervento ampio, che si ridurrà e modificherà progressivamente nei decenni successivi (cfr. cap. VI).

2. LA POESIA

2.1. La neoavanguardia. Edoardo Sanguineti

▶ **I presupposti culturali della neoavanguardia.** Agli inizi degli anni Sessanta esplode il fenomeno della neoavanguardia, una tendenza sperimentale molto diversa da quelle seguite da autori come Pasolini o altri. L'**eversione doveva essere prima di tutto linguistica**, basata sul rifiuto delle forme e degli stili tradizionali, al massimo usati per citazioni straniate, in corrispondenza di un rifiuto ideologico della cultura borghese, ormai non più riformabile. Dietro buona parte dei neoavanguardisti, riunitisi ufficialmente a Palermo

nel 1963 (di qui il nome alternativo di «**Gruppo 63**»), stanno premesse culturali simili: l'adesione al marxismo, magari diversamente interpretato; l'attenzione alla psicanalisi, nonché all'antropologia e all'etnologia, nelle loro versioni strutturaliste, proposte dal grande studioso Claude Lévi-Strauss; la strenua attenzione al linguaggio, sondato nelle sue strutture fondamentali grazie alla lezione del ginevrino Ferdinand de Saussure, reinterpretata dal linguista russo trapiantato negli Stati Uniti Roman Jakobson. Questo ampio ventaglio di teorie, che proponevano nuovi filoni per la **ricerca materialistica sui miti e sulla poesia**, fu impiegato in modi e con accenti distinti dai vari esponenti della neoavanguardia. Alcuni, sulla scorta dei saggi di giovani intellettuali come Renato Barilli, Umberto Eco e Angelo Guglielmi, puntarono più a una generica sperimentazione 'culturologica'; altri, in particolare il critico e scrittore Edoardo Sanguineti, difesero a oltranza l'impegno politico e ideologico, con un intento dichiaratamente rivoluzionario. In ogni caso, dopo un periodo di forte ostilità, pure al di fuori del Gruppo 63 sono stati accolti alcuni dei presupposti neoavanguardistici, in particolare il rapporto consapevole e mai neutro con i vari tipi di linguaggio, e l'idea più sfaccettata del realismo o dell'antirealismo.

Fra i poeti del gruppo, si possono citare innanzitutto alcuni di quelli già presenti nell'antologia dei *Novissimi* (1961), sorta di prologo dell'attività successiva. Diverse le propensioni: il marchigiano Alfredo Giuliani (1924-2007) privilegiava le componenti surrealiste, poi affiancate da altre neocrepuscolari (*Povera Juliet e altre poesie*, 1965); il milanese Nanni Balestrini (1935) adottava una tecnica di montaggio-*collage* di citazioni soprattutto da giornali e testi non letterari, arrivata a una sintesi nell'auto-antologia *Tutto in una volta* (2003), e sviluppata anche nella narrativa con *Vogliamo tutto* (1971; si veda poi la trilogia *La Grande Rivolta*, 1999); Antonio Porta (*alias* Leo Paolazzi, 1935-1989), pure milanese, proponeva un onirismo violento e durissimo, specie nella raccolta *I rapporti* (1966).

▶ **Edoardo Sanguineti.** Il più acuto teorico della neoavanguardia è stato il genovese Edoardo Sanguineti (1930-2010), interprete originale e provocatorio di classici come Dante e in genere di tutta la letteratura italiana del Novecento (si veda la raccolta *Il chierico organico*, 2000). I presupposti marxisti e psicanalitici si colgono già nella sua prima e forse maggiore opera

poetica, *Laborintus* (1956): qui la storia di una depressione viene tradotta in lunghe lasse composte di versi informi (Sanguineti stesso parla di un «recitativo drammatico» di tipo **atonale**, mentre in generale si parla anche di una tecnica di 'assemblaggio'), privi persino della ritmicità di un Whitman, mentre il testo appare come una concrezione di lingue diverse e di citazioni e allusioni straniate, da Dante a Pound a Eliot a Joyce. I modelli tradizionali e modernisti non contano autonomamente, ma vengono quasi fusi in un unico composto, che da un lato dovrebbe ricondurre ai primordi bio-antropologici, ovvero alla parte più fonda dello **scavo psicanalitico** (junghiano più che freudiano); dall'altro, dovrebbe far emergere il *kaos* contro l'apparente *kosmos* contemporaneo, nel quale il linguaggio capitalistico ha azzerato gli altri, diventando però a sua volta vuoto e privo di senso, per cui solo un completo **stravolgimento linguistico** può ritornare a far vedere la realtà autentica. Ne deriva soprattutto un **annullamento del sublime**, della soggettività lirica ancora tardoromantica, mentre si può parlare di **allegoria**, sia pure nelle forme stravolte indicate già da Walter Benjamin per la modernità. Se la società contemporanea è una putrida palude (si veda l'*incipit*: «composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis»: nel contesto peraltro «Palus» acquisisce prima di tutto risonanze psicanalitiche, da archetipo), anche la poesia non può che ridursi a magma: e qui sta il suo principale *realismo*.

Nelle raccolte successive Sanguineti ha continuato sulla linea della sperimentazione, accentuando però i toni più ironici, satirici, a volte memore della lezione crepuscolare, e sempre attento alle possibili intersezioni con nuove forme artistiche, come il *rap*, il *videoclip* ecc. (si veda da ultimo la raccolta d'insieme *Mikrokosmos*, 2004). Sanguineti ha pure scritto alcune opere narrative (fra cui *Capriccio italiano*, 1963; *Il Giuoco dell'Oca*, 1967; *Smorfie*, 1986 – con lo stesso titolo, è uscita un'edizione complessiva dei romanzi e racconti nel 2007), nonché testi per musica (con il compositore Luciano Berio), ha proposto numerose traduzioni o meglio *travestimenti* di opere straniere e di grandi classici, e ha collaborato alla realizzazione di messinscene teatrali, come quella dell'*Orlando furioso* (1969) firmata con il regista Luca Ronconi.

2.2. Altri sperimentalismi. Amelia Rosselli

Vicinissimo al Gruppo 63, ma autonomo nelle scelte stilistiche, risulta il romagnolo **Elio Pagliarani** (1927-2012). In effetti, il suo poema narrativo *La ragazza Carla* (1962), che mette in versi la storia di una modesta impiegata con tanto di inserimenti di brani da manuali tecnici, risulta per vari aspetti affine alla sperimentazione della rivista «Officina» e dello stesso Pasolini. La poetica di Pagliarani, fortemente improntata dall'ideologia marxista sino agli anni Settanta, poi aperta a varie suggestioni filosofiche e scientifiche, non sembra insomma ridursi agli ideali specifici della neoavanguardia e comunque non punta alla dissoluzione linguistica. Anzi, il suo tardo ma importante poema o romanzo in versi *La ballata di Rudi* (1995, ma elaborato sin dagli anni Sessanta) fonde stili diversi, mette a contatto lacerti realistici e altri onirico-psicanalitici, ma senza perdere mai una forte quanto polemica **comunicabilità**.

Oltre al milanese **Emilio Villa** (1914-2003), traduttore, biblista e poeta eclettico, più vicino alla *pop art* che alla sensibilità neoavanguardista, sempre ai margini del Gruppo 63 (e anzi non senza forti critiche nei suoi confronti) si colloca **Amelia Rosselli** (1930-1996), figlia dell'antifascista Carlo (assassinato da sicari fascisti nel 1937), che usa le sue varie lingue familiari se non materne (italiano, inglese e francese) come strumento di un'espressione poetica che parte da un ambito sicuramente prerazionale, oggi identificabile con l'inconscio non solo in quanto sede di traumi profondi, ma anche come fondamento di una capacità cognitiva di leggere la realtà in modi fuori degli schemi. È una profonda nevrosi che si trasfonde nei suoi testi, dove il linguaggio viene stravolto non per motivi ideologici, bensì per veicolare, attraverso uno stile oscuro ma non astrattamente surrealista, una visione scomposta e disgregata di eventi e persone, quasi come in un quadro cubista. In molti testi della Rosselli (da *Variazioni belliche*, accompagnate dall'importante saggio *Spazi metrici*, 1964, a *Serie ospedaliera*, 1969, a *Documento*, 1976) si riscontrano una ritmicità ripetitiva e una metaforicità densa ma che fornisce numerosi segnali per una ricostruzione del senso, che pure esce dalle griglie logiche comunemente accettate, ma per costituire una cognizione più profonda. Negli esiti migliori, come nella celebre *Tutto il mondo è vedovo*, che chiude le *Variazioni*, o in altri testi tragicamente as-

sertivi («C'è come un dolore nella stanza, ed / è superato in parte: ma vince il peso / degli oggetti, il loro significare / peso e perdita»), emergono verità psicologiche personalissime, che però gettano una luce forte sui tanti ambiti ancora insondati dell'inconscio e del preconscio. Da ricordare, fra le opere di Amelia Rosselli, che di recente sono state oggetto di un'accurata revisione critico-filologica (*L'opera poetica*, 2012), anche il poemetto *La libellula* (ascritto al 1958), le poesie in inglese e in italiano (tradotte o autotradotte) *Sonno-Sleep* (1989 e 1992, ma dopo una elaborazione di alcuni decenni), nonché numerosi interventi critici raccolti in *Una scrittura plurale* (2004).

2.3. Vittorio Sereni

Nel corso degli anni Sessanta alle nuove tendenze sperimentali si accostarono, però in modi autonomi (se non contrapposti) rispetto al Gruppo 63, anche autori che avevano esordito con raccolte di tipo ermetico-tardo-simbolista. A parte il caso già citato di Mario Luzi (cap. IV § 2.1), va ricordato uno dei maggiori poeti del secondo dopoguerra, **Vittorio Sereni** (1913-1983). Nato a Luino, sul Lago Maggiore, Sereni si forma a Milano, seguendo corsi di letteratura e di filosofia, frequentando giovani scrittori (fra cui la poetessa **Antonia Pozzi**, 1912-1938, i cui versi verranno editi postumi) e cominciando ben presto a comporre testi d'impronta ermetica, pubblicati già nel 1941 in una raccolta, *Frontiera*, nella quale peraltro già traspare un interesse per gli oggetti e le situazioni concrete, sia pure virate in senso simbolico.

Partito come sottufficiale durante la seconda guerra mondiale, Sereni viene fatto prigioniero e recluso in vari campi di lavoro dell'Africa settentrionale. Da questa esperienza scaturisce la sua seconda raccolta, *Diario d'Algeria* (1947), dove gli elementi autobiografici si fondono con il tentativo di interpretare in poesia l'intero dramma del conflitto: lo stile diventa più asciutto, classicista più che simbolista, mentre si coglie meglio il magistero delle *Occasioni* montaliane. Questo secondo esito, già molto denso, colloca Sereni in una posizione di privilegio nella cosiddetta «Linea lombarda» (cap. IV § 2.4), genericamente caratterizzata dalla scelta di temi realistici, trattati con uno stile sobrio e una forte eticità. In realtà egli sta seguendo un percorso

personale, che lo porta a riconsiderare i capisaldi della lirica moderna, sino agli esiti surrealisti del francese René Char, i cui *Fogli d'Ipnos* furono egregiamente tradotti dal poeta italiano. Sereni insomma era in grado di entrare in dialogo con personalità molto diverse (in Italia, per esempio, da Saba a Montale), tuttavia mantenendo una fisionomia autonoma, aiutato anche dalla sua notevole capacità critica, dimostrata da numerosi saggi e interventi, poi riuniti, con racconti e pezzi brevi, in un volume dal titolo emblematico: *La tentazione della prosa* (1998; si veda anche *Sentieri di gloria*, 1996).

L'esito più alto della lirica sereniana viene raggiunto con *Gli strumenti umani* (1965). Il poeta, entrato nell'*establishment* culturale come direttore editoriale della Mondadori, segue da vicino i dibattiti sulla sperimentazione in poesia, ma non propende per le forme estreme e provocatorie della neoavanguardia. Piuttosto, cerca di coniugare aspetti autobiografici e **lettura del presente**, attraverso un dettato appena sopra la prosa, molto variato da un punto di vista tematico (con inserti onirici, o comunque in bilico tra osservazione e immaginazione) e calibratissimo linguisticamente, con aperture ai termini tecnici e quotidiani. Protagonisti sono «i minimi atti, i poveri / strumenti umani avvinti alla catena / della necessità, la lenza / buttata a vuoto nei secoli», ovvero vicende e oggetti della quotidianità che si caricano di significati ulteriori, secondo un procedimento già di Eliot e di Montale, ma qui piegato a uno stile meno sostenuto, mentre la tonalità di fondo è riflessiva e malinconica. Ciò non toglie che Sereni consideri essenziale il suo personale impegno etico e civile, come testimonia un'importante sezione delle cinque della raccolta, *Una visita in fabbrica*, nonché la splendida *Nel sonno*.

Negli anni successivi Sereni prosegue nella sua ricerca di una poesia che tende alla prosa senza perdere la propria fisionomia, e ottiene un ultimo importante esito con *Stella variabile* (1981), dove aumentano i dialoghi (a volte persino con defunti), già molto frequenti nella particolare polifonia degli *Strumenti umani*. La presenza della morte è ampia nell'intera raccolta, mentre crescono gli elementi di riflessione etica e filosofica, per esempio sui compiti dell'intellettuale: riuscito soprattutto il poemetto *Un posto di vacanza*, già composto nel 1971, in assoluto fra i vertici dell'intera lirica sereniana.

2.4. Andrea Zanzotto

Da un'esperienza ancora fortemente ermetica, e in parte attardata, deriva la prima produzione di un altro poeta fra i più notevoli della seconda metà del Novecento, Andrea Zanzotto (1921-2011). Legato strettamente alla sua nativa Pieve di Soligo (in provincia di Treviso), Zanzotto si forma a Padova, dove legge poeti romantici tedeschi – fra i quali, fondamentale, Friedrich Hölderlin –, simbolisti francesi ed ermetici italiani. Dopo vari periodi di depressione, nel 1951 fa uscire la sua prima raccolta poetica, *Dietro il paesaggio*, seguita nel '54 da *Elegia e altri versi* e nel '57 da *Vocativo*. In queste liriche si sente l'aspirazione a un **linguaggio puro e assoluto**, che mira a trovare dietro la realtà significati profondi, alla maniera del simbolismo e dell'orfismo. Si ottiene così una sorta di petrarchismo extratemporale, che appare spiazzato nel momento delle sperimentazioni (neo) realistiche e svolge una funzione eminentemente difensiva: l'ipermanierismo nasconde l'angoscia dell'io nei confronti della storia e la necessità di una sorta di schermo metaforico 'anticontaminante'. Se in *Vocativo* si coglievano appena le tracce di una nuova dimensione, a suo modo storica, sempre all'interno di un linguaggio prezioso, con la successiva *IX Ecloghe* (1962) aumenta il contrasto fra l'ideale di un mondo a parte, quello bucolico, e la presenza di elementi esterni ormai non più esorcizzabili: si colgono dislivelli linguistici e tonali, che preludono al grande esito della raccolta successiva.

La Beltà (1968) è il capolavoro di Zanzotto. Abbandonate le mediazioni e i manierismi protettivi delle raccolte precedenti, il poeta decide di immergersi nel linguaggio inteso come entità generatrice di infiniti sensi, ma di per sé priva di significato. Anzi, della dicotomia instaurata dal linguista Ferdinand de Saussure (cfr. *supra* § 2.1) fra *significante* e *significato* nelle parole, è il primo aspetto a interessare Zanzotto, ovvero quello dei suoni, liberamente connessi a creare nuove interazioni e nuovi sensi. È chiaro l'influsso della psicanalisi e soprattutto del francese Jacques Lacan, che appunto rivendicava il valore fondamentale del significante linguistico per individuare i meccanismi di funzionamento dell'inconscio. Ma Zanzotto riprende anche la lezione della poesia moderna, dai grandi romantici come Hölderlin sino ai surrealisti, ovvero quella della ricerca analogica meno giustificata razional-

mente, tanto che persino le immagini apparentemente consuete si rivelano difficilmente interpretabili. Così recita per esempio uno dei testi più noti, *La perfezione della neve*: «E poi astrazioni astrificazioni formulazione d'astri / assideramento, attraverso sidera e coelos / assideramenti assimilazioni...», dove il termine iniziale, ancora ricollegabile alla ricerca di una «perfezione», scatena una serie di assonanze che portano a ipotizzare quale sia stata la genesi celeste della neve, ma solo per continue «assimilazioni», accostamenti fonici e non razionali. In generale, la storia viene ricondotta nella *Beltà* alla sua **componente primordiale**, cioè diventa espressione ultima di una catena che rimanda alle origini, agli stadi inconsci (ma cognitivamente essenziali) del singolo e dell'umanità.

Nelle raccolte successive, Zanzotto prosegue nel suo percorso di ri-creazione linguistica (solo esteriormente simile a quella dei neoavanguardisti), focalizzando l'importanza del dialetto e ancor più del linguaggio infantile, in veneto il *petèl*, prima forma di un **linguaggio pregrammaticale** e quindi privo di ogni organizzazione gerarchica dei significati (cfr. *Pasque*, 1973, e *Filò*, 1976). Con la successiva trilogia composta da *Il Galateo in bosco* (1978), *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986), Zanzotto torna a interpretare il paesaggio di Pieve di Soligo e di luoghi più o meno vicini, scoprendone le componenti storiche, benché ormai immedesimate nella natura, come i «pezzi di guerra sporgenti da terra» che ricordano il conflitto del 1915-18 combattuto in quelle zone. Tornano i manierismi (con un *Ipersonetto* iperpetrarchesco), ma ormai inseriti in una dimensione integralmente semiotica che comprende, oltre a inserimenti di tasselli da numerosissime lingue, anche segni grafici non linguistici, come frecce, disegni di cartelli stradali ecc. Le ultime raccolte (*Meteo*, 1996; *Sovrimpressioni*, 2001; *Conglomerati*, 2009), pur di alto valore, non aggiungono molto a un'opera poetica che viene ormai collocata fra le più importanti del secondo Novecento.

2.5. Tra impegno e ironia: Franco Fortini, Giovanni Giudici

▶ **Franco Fortini poeta.** Di contro alle prove più o meno apertamente sperimentali, anche negli anni Sessanta e Settanta escono opere che privilegiano uno stile semplice, o comunque non basato sull'eversione linguistica,

e che evidenziano precise scelte ideologiche o morali. L'esempio più evidente è quello della poesia di Franco Fortini (1917-1994), nato a Firenze da una famiglia ebraica, e già citato come saggista e polemista impegnato nelle riviste «Politecnico» e «Officina» (cap. IV § 4; si vedano le raccolte *Verifica dei poteri*, 1965, e *Questioni di frontiera*, 1977). Come poeta, Fortini raggiunge notevoli risultati con *Una volta per sempre* (1965), raccolta in cui le componenti tardosimboliste e neorealiste dei testi precedenti vengono superate grazie alla scelta consapevole di toni didattici, fortemente assertivi, attraverso i quali l'ideologia marxista transita in un linguaggio arcaico e per questo privo di risonanze liricheggianti, ma anzi filosofico-allegorico. Uno dei modelli più importanti di questa fase è il tedesco **Bertolt Brecht**, tradotto in quegli anni da Fortini (importante traduttore pure di Goethe e Kafka): secondo gli assunti brechtiani, ogni immagine, resa assoluta e autonoma da una forte stilizzazione classicistica, rimanda al significato profondo della storia, che deve portare al riscatto degli oppressi, sebbene sia sempre in agguato per il singolo il senso del nulla.

Nella successiva raccolta, *Questo muro* (1973), Fortini continua la sua analisi del presente, interpretando il periodo delle rivolte giovanili e della guerra del Vietnam, soprattutto mediante formidabili epigrammi. Dopo *Paesaggio con serpente* (1984), un altissimo esito viene raggiunto con *Composita solvantur* (1994, lett. «Ciò che è unito si sciolga»), ultima raccolta fortiniana, nella quale forme classicistico-manieriste vengono piegate a uno scavo interiore e storico, nel momento in cui stanno arrivando la fine degli ideali comunisti e quella della propria vita.

▶ **Giovanni Giudici.** Sotto l'egida di Vittorio Sereni emergono negli anni qui in esame nuovi poeti ascritti alla cosiddetta «Linea lombarda», o meglio autori di raccolte caratterizzate da un attento esame etico e da un calibrato equilibrio fra lirica e prosa. Va citato innanzitutto lo spezzino, ma vissuto soprattutto a Torino e Milano, **Giovanni Giudici** (1924-2011), che riunì la sua prima produzione nel volume *La vita in versi* (1965), contraddistinta da molteplici riferimenti (auto)biografici e da una delicata ironia, che conferiscono ai testi un andamento narrativo e nello stesso tempo cadenzato dalle frequenti rime facili: il modello crepuscolare sembra forte, ma questa lirica si distingue per un più deciso orientamento etico-esistenzialistico. La

riflessione sulla morte si farà ancora più sensibile nelle raccolte successive, in cui cresceranno l'elaborazione manieristica ma anche il gusto parodico: si vedano, per esempio, *Salutz* (1986), addirittura su moduli provenzali, e *Empie stelle* (1996). Quasi tutta l'opera poetica di Giudici, che fu anche valente traduttore e saggista, è stata raccolta nel 2000 in *I versi della vita* (si veda poi *Da una soglia infinita*, 2004).

Fra i poeti ascrivibili alla tradizione lombarda va ancora citato il milanese **Giovanni Raboni** (1932-2004), che è stato pure critico e traduttore, fra l'altro di Baudelaire e Proust. Si è distinto sin dagli anni Sessanta per *Le case della Vetra* (1966), che raccoglieva numerosi testi dedicati principalmente a situazioni quotidiane, trattate con uno stile assai vicino alla prosa e con toni etici, a volte risentiti. Dopo *Cadenza d'inganno* (1975), dove aumentano le tonalità elevate e, su un altro piano, i riferimenti alla morte (specie nelle *Parti di requiem*, dedicate alla madre), Raboni sceglie di tornare a forme canoniche della tradizione italiana, come il sonetto, assecondando e in parte promuovendo una tendenza molto diffusa negli ultimi anni del Novecento: validi risultati vengono raggiunti in *Versi guerrieri e amorosi* (1990) e *Ogni terzo pensiero* (1993), mentre più vario metricamente è il volume *Barlumi di storia* (2002).

2.6. La poesia dialettale

Sempre meno spontanea, la scelta di scrivere poesia dialettale diventa, a partire soprattutto dagli anni Settanta, controcorrente, spesso legata alla ricerca di forme espressionistiche da contrapporre ai luoghi comuni dell'italiano standard. Fra i risultati più importanti si possono citare innanzitutto quelli del genovese **Franco Loi** (1930), vissuto a Milano sin dall'infanzia, tanto da acquisire il dialetto come lingua di base, intersecata però con inserti letterari e altri derivati dai linguaggi degli immigrati: molto forte è la componente ideologico-protestataria nelle prime raccolte, e in particolare in *Stròlegh* (1975), mentre in seguito diminuisce il tasso di espressionismo e aumentano i toni meditativi (*Amur del temp*, 1999; *Voci d'osteria*, 2007).

Più vicina a una dimensione narrativa, ricca di personaggi e di *alter ego* dell'io-lirico, è la poesia del romagnolo **Raffaello Baldini** (1924-2005), di Santarcangelo come Tonino Guerra (cap. IV § 2.3) e vari altri autori dialet-

tali importanti: ottimi riscontri hanno avuto le raccolte *La nàiva* (1982, 'La neve'), e *Furistír* (1988, '*Forestiero*'). Interseca invece dialetti marchigiani e forme dell'italiano arcaico l'anconetano **Franco Scataglini** (1930-1994), di cui vanno ricordati *La rosa* (1992), parziale riscrittura del duecentesco *Roman de la rose*, e la raccolta postuma *El Sol* (1995). Importante infine ancora in questi anni la produzione di poesia dialettale da parte di emigrati di varie generazioni, con testi spesso ricchi di neoformazioni tra lingua materna e lingua acquisita, come nel caso del molisano **Giose Rimanelli** (1925; singolare la raccolta in forma di memoria-racconto *Familia*, 2000).

3. LA NARRATIVA, IL TEATRO E IL CINEMA

3.1. Il romanzo realista e l'editoria

Con il 1963, anno di esplosione delle sperimentazioni neoavanguardistiche, la narrativa tradizionale, a vario titolo realista, entra in una fase d'incertezza se non di crisi. Non che manchino gli autori cari a un pubblico medio, ma in genere l'interesse della critica e dell'editoria s'indirizza verso gli scrittori che propongono testi che fuoriescono dai consueti binari della trama lineare. Comunque, soprattutto negli anni Settanta la narrativa viene considerata meno adatta a interpretare il presente rispetto alla saggistica o alle varie forme di poesia popolare (compresa quella dei testi per musica). Significativo però è il nuovo spazio riservato alla scrittura delle donne, sulla spinta del **femminismo** e dei cambiamenti dei ruoli derivati dalle rivolte del 1968. Sono poi numerosi, nel corso degli anni Settanta, i tentativi di coniugare forme narrative e saggismo, spesso per interpretare una realtà storica drammatica e confusa, in particolare nel periodo più acuto della lotta politica armata, che segnò l'intero decennio (non a caso si parlò di **anni di piombo**).

3.2. La narrativa neoavanguardistica. Alberto Arbasino

▶ **Narratori vicini alla neoavanguardia.** Nel campo della narrativa, l'attività specifica degli scrittori del Gruppo 63 fu meno ampia rispetto a quella relativa

alla poesia. A parte i casi già citati di Sanguineti e Balestrini (cfr. *supra* § 2.1), scrisse romanzi neoavanguardistici, tesi a una dissoluzione dell'intreccio e del linguaggio narrativo, il genovese **Sebastiano Vassalli** (1941), di cui si può ricordare *Tempo di màssacro* (1970), poi seguito da prove di valore discontinuo e comunque meno oltranzistiche (*La chimera*, 1990; *Comprare il sole*, 2012). Senz'altro vicino alle posizioni del Gruppo 63, ma interessato soprattutto a una narrativa satirico-grottesca, è il parmense **Luigi Malerba** (1927-2008) che, dopo la raccolta di racconti *La scoperta dell'alfabeto* (1963), propone testi assurdi e paranoici come *Il serpente* (1966) e *Salto mortale* (1968); più stanche le prove successive, una volta cessato l'impeto trasgressivo.

▶ **Alberto Arbasino e *Fratelli d'Italia*.** Interessato allo svecchiamento della narrativa e in genere della cultura italiana, colto indagatore delle opere d'avanguardia così come degli aspetti più bassi della letteratura di massa, Alberto Arbasino (Voghera, 1930) rappresenta la via forse più interessante del romanzo sperimentale in Italia, grazie soprattutto al suo *Fratelli d'Italia*. Si tratta di un amplissimo racconto incentrato su alcuni giovani artisti che seguono le più importanti attività culturali in Italia e all'estero, venendo a contatto con realtà molto differenti, dalla piccola borghesia ai migliori salotti mondani. Nella sua prima versione (1963), questo (anti)romanzo si distingueva per l'assenza di una trama ben fatta, per l'inserimento di brani saggistici e di riflessioni sul destino dell'arte nell'epoca di massa, e per un linguaggio che riproduceva il cicaleccio pseudo-intellettuale italiano, così come gli aspetti socioculturali più vistosi e provinciali. Nelle versioni successive (1976 e 1993), il campionario si amplia e numerosissime sono le modifiche stilistiche: resta però l'**impianto del *pastiche***, della mescolanza di toni, stili, episodi diversi, tenuti assieme dalla posizione ironica, snob e a suo modo moralistica, dell'autore implicito. La semplicità della trama, che segue le avventure dei giovani artisti (in particolare Antonio, raffinato omosessuale) in giro per l'Italia e l'Europa in un'estate del 1960, anche con l'intento di ricavare materiale per un futuro film, non nasconde l'ambizione di realizzare un grande affresco della società italiana del secondo Novecento.

Arbasino è pure un brillante giornalista-saggista, e in molti suoi saggi o interventi ha sottolineato la filiazione della sua opera (e di quella di molti altri autori sperimentali) dal magistero di Gadda (cfr. *I nipotini dell'ingegnere*, leggibile in *Sessanta posizioni*, 1971). Tuttavia, il suo linguaggio è

sì frutto di molteplici mescolanze, ma risulta privo delle punte tragiche di quello gaddiano. Semmai Arbasino, anche con i suoi testi successivi (si vedano, fra gli ultimi, *Paesaggi italiani con zombi*, 1998, seguito da vari saggi e ricordi, mentre i *Romanzi e racconti* sono stati riuniti in volume nel 2009-10), costituirà un modello per i giovani narratori degli anni Novanta proprio in virtù del suo dettato superficiale, mimesi di una realtà ormai priva di spessore.

3.3. Altri scrittori sperimentali. Giorgio Manganelli

In apparenza affine agli ideali del Gruppo 63, ma in realtà più attento a un percorso ipermanieristico e in sostanza non ideologico, è il milanese **Giorgio Manganelli** (1922-1990). Come dimostrano il suo pseudo-trattato *Hilarotragoedia* (1964) e il saggio *La letteratura come menzogna* (1967), Manganelli mira a sondare gli aspetti fittizi e fantastici della scrittura, costruendo meravigliose macchine verbali che fanno pensare da un lato all'erudizione paradossale dell'argentino Borges, dall'altro al barocco di Gadda, privo però delle sue molteplici risonanze. Di fatto, i temi manganelliani sono soprattutto quelli legati all'indagine sulla morte e sugli aspetti reconditi della natura umana, indagati con gusto grottesco e con uno stile sempre raffinato, pure nella misura brevissima del divertente *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* (1979); var[illegible] inediti, fra cui anche poesie, testi teatrali e saggi, continuano a uscire postum[illegible]

Numerosi altri sono gli scrittori che rifiutano il tipo di intreccio t[illegible] do-realistico e che elaborano il linguaggio in senso comico o lo riduc[illegible] grottescamente a mera funzione (anti)comunicativa, sempre con un int[illegible] trasgressivo se non propriamente ideologico. Fra i maggiori, si può cit[illegible] nanzitutto il pittore milanese **Emilio Tadini** (1927-2002), che propo[illegible] picareschi, influenzati dal modello del francese Louis-Ferdinand Céline ma ricchi di risonanze culturali e di un'implicita polemica sociale (da *Le armi, l'amore*, 1963, a *La tempesta*, 1993 e *Eccetera*, 2002). Più di recente, **Gianni Celati** (Sondrio, 1937) ha mirato a una scrittura comico-grottesca (addirittura basata su testi manicomiali), proponendo personaggi surreali contro il conformismo e il perbenismo (*Comiche*, 1971; *Le avventure di Guizzardi*, 1973; *Costumi degli italiani*, 2008).

Da segnalare a parte il caso del siciliano **Stefano D'Arrigo** (1919-1992), autore quasi di un'unica, amplissima opera, *Horcynus Orca* (1975, ma iniziato già nel 1957), un testo epico che prende a modello l'*Odissea* e l'*Ulisse* di Joyce, seguendo la storia del pescatore 'Ndria (il nome rimanda al termine greco *anèr*, 'uomo'). Tra elementi realistici (i riferimenti alla seconda guerra mondiale) e costruzioni mitiche e simboliche, il testo si presenta come una lunga discesa agli inferi, descritta con uno stile marcatamente espressionista, ma basato principalmente sull'accostamento di parole derivate da lingue diverse, senza una costruzione polifonica più complessa (come in Gadda). Per certi aspetti persino migliore, la prima versione dell'opera, *I fatti della fera*, è stata edita nel 2000. Da ricordare infine l'unico altro romanzo di D'Arrigo, *Cima delle nobildonne* (1985).

3.4. Varie forme di espressionismo narrativo

Un gruppo consistente di narratori propone elaborazioni stilistiche che si possono definire, in mancanza di definizioni più stringenti, di tipo espressionistico. Esse non mirano, come nel caso del Gruppo 63, a un completo stravolgimento delle strutture linguistiche e narrative, bensì a una più o meno forte mescolanza di linguaggi per ottenere in primo luogo un distacco dalle forme più standardizzate dell'italiano. Anche la valenza ideologica è in genere meno vistosa, sebbene non manchino tendenze satiriche o anarchiche. Il modello di Gadda dovrebbe essere quello fondamentale per questi autori, ma spesso si tratta solo di un lontano punto di riferimento.

Per ragioni cronologiche, si può citare innanzitutto il palermitano **Antonio Pizzuto** (1893-1976), che peraltro privilegia più gli aspetti di costruzione straniata del racconto e della narrazione che non quelli propriamente linguistici: il suo 'romanzo' più famoso resta *Signorina Rosina* (1956). Più aggressivo nell'uso dei gerghi e delle forme idiomatiche (specie toscane) è il grossetano **Luciano Bianciardi** (1922-1971), molto polemico contro la società italiana e in particolare contro le varie burocrazie nel suo racconto autobiografico *La vita agra* (1962). Più moderato ma al fondo non meno caustico nel suo giudizio sulle trasformazioni del secondo dopoguerra è **Lu-**

cio **Mastronardi** (1930-1979), che dedica una trilogia (1962-64) a personaggi di Vigevano (il maestro, il calzolaio, il meridionale).

Più attenta e motivata l'attenzione linguistica che si evince dal capolavoro del vicentino (di Malo) **Luigi Meneghello** (1922-2007), intitolato, con evidente gioco di parole, *Libera nos a Malo* (1963). La rievocazione dell'infanzia e dell'adolescenza nel microcosmo del paesino si sostanzia di forme dialettali ormai quasi sconosciute e minacciate, come tutta la civiltà delle campagne, dall'avanzare della società capitalistica. Meneghello però non si limita, come molti altri autori, al rimpianto del passato, e gioca invece ironicamente sulla nostalgia e sul distacco, con l'abilità di un vero filologo-linguista nell'evidenziare i significati reconditi delle parole, sino ai loro strati più antichi prerazionali (esaminati nel successivo *Pomo pero*, 1974). Una ricostruzione antieroica della Resistenza è proposta in *I piccoli maestri* (1964); ricche di suggestioni, anche saggistiche, le ampie raccolte di appunti e note intitolate *Le carte* (1999-2012).

Su un versante molto più manieristico si colloca il siciliano **Vincenzo Consolo** (1933-2012), che peraltro adotta un linguaggio lussureggiante e uno stile elevato per trattare in genere argomenti storici in modo all'apparenza tradizionale, ma in realtà con un sottofondo illuminista e satirico, come mostra il suo romanzo più importante, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976), ambientato negli anni del Risorgimento e della fine del Regno delle Due Sicilie. Sulle numerose opere successive, in gran parte riedite a partire dal 1999, si veda da ultimo la raccolta di riflessioni e autocommenti *La mia isola è Las Vegas* (2012).

L'autore più tipicamente espressionista di questi anni è comunque il milanese **Giovanni Testori** (1923-1993) il quale, dopo una serie di romanzi e racconti ambientati nelle periferie milanesi e fortemente realistici (come *Il ponte della Ghisolfa*, 1958), arriva a una scrittura barocca e visionaria (grazie anche alle sue ottime conoscenze pittoriche), che scandaglia soprattutto i laceranti travagli interiori: l'adesione al cattolicesimo non porta a una moderazione di questo acceso espressionismo, che si riversa nella narrativa (*Gli angeli dello sterminio*, 1992), ma soprattutto nel teatro (con la deformazione di tragedie classiche come *L'Ambleto*, 1972).

3.5. Leonardo Sciascia

Rispetto alle varie tendenze sperimentali sin qui individuate, parte invece da una formazione e da un ideale narrativo illuminista il siciliano Leonardo Sciascia (1921-1989), che nei suoi romanzi o racconti rilegge la storia passata e recente con impegno polemico e forza satirica. Dopo alcune opere saggistiche, Sciascia pubblica il giallo *Il giorno della civetta* (1961), con protagonista il capitano Bellodi, impegnato a contrastare la mafia a viso aperto e senza compromessi. I suoi sforzi, che lo portano a capire le infinite ramificazioni e implicazioni del fenomeno mafioso in Sicilia, sono resi vani dalle trame politiche: ma ancora alla fine del romanzo viene ribadita la volontà di combattere.

Nelle opere successive Sciascia esamina, sempre con acribia e ironia illuminista, le ascendenze storiche e gli addentellati del sistema dei rapporti sociali siciliani (*Il consiglio d'Egitto*, 1963), ma allarga poi il suo sguardo all'intera politica italiana, anatomizzando le circonvoluzioni del potere democristiano, sino a tentarne spiegazioni di tipo psicanalitico: il risultato più inquietante è costituito da *Todo modo* (1974), un altro giallo, in cui il mistero grottesco connesso alle morti assurde di uomini di potere si coniuga con la verosimiglianza di alcuni esiti (per esempio in rapporto all'offensiva del terrorismo).

Nella sua ultima fase, Sciascia privilegia la ricostruzione di precisi eventi politici (come *L'affaire Moro*, 1978), senza dimenticare la sua **matrice illuminista**, ben riconoscibile in *Candido* (1977), riscrittura siciliana e libertaria del *Candide* di Voltaire. Nell'insieme, l'influsso dell'opera di Sciascia, significativa pure per i suoi risvolti saggistici nonché per le numerose polemiche in cui è stata coinvolta, fu consistente soprattutto negli anni Settanta, mentre adesso è forse diminuito anche eccessivamente (ma dal 2012 è in corso una nuova edizione delle sue opere, che prevede la pubblicazione di numerosi testi inediti o rari).

3.6. Paolo Volponi

Dall'esperienza diretta della realtà industriale e delle sperimentazioni per avvicinare i mondi del lavoro e della cultura prende le mosse Paolo Volponi, uno degli scrittori italiani più disposti all'analisi tagliente della contempora-

neità. Nato a Urbino nel 1924, Volponi ha lavorato sin dal 1950 all'Olivetti di Ivrea, dove ha promosso iniziative culturali importanti e innovative. Il suo primo romanzo, *Memoriale* (1962), mette a nudo i meccanismi dell'alienazione nelle fabbriche (persino quelle più attente alla dimensione socio-psicologica), attraverso la storia dell'operaio Albino Saluggia, che da realistica diventa progressivamente **assurda e paranoica**. È il sistema, sottolinea implicitamente Volponi, che produce tali conseguenze: e tutta l'opera narrativa di questo autore si può leggere come un tentativo di riformare le storture dei sistemi sociali imposti dal capitalismo. Nel successivo romanzo, *La macchina del mondo* (1965), viene focalizzata l'utopia tecnologica di un individuo isolato, che alla fine però decide di uccidersi con la dinamite. Nell'ampio *Corporale* (1974), uno degli ultimi romanzi pienamente sperimentali della fase iniziata con gli anni Sessanta, sembrerebbe invece la dimensione corporea a poter rompere gli schemi e le convenzioni più coercitive.

Negli anni successivi, Volponi punta sempre più verso l'**allegoria e il racconto satirico**, impiegando anche storie di animali per rappresentare la situazione politica coeva (*Il pianeta irritabile*, 1978). Esito ultimo di questo percorso è uno dei testi volponiani più incisivi, *Le mosche del capitale* (1989), nel quale convivono elementi realistici e allegorici, utopie dell'autobiografico Bruto Saraccini e disincanti venuti dai vari capitani d'industria: lo stile perde le punte più aspre, di un espressionismo molto intellettualistico, e diventa più acido e addirittura palesemente parodico. A parte nell'ultima produzione di Volponi si collocano *Il lanciatore di giavellotto* (1981), storia di un giovane ginnasta durante il periodo fascista (non priva di implicazioni psicanalitiche), e *La strada per Roma* (1991), romanzo di stampo (neo) realistico scritto negli anni Sessanta. Di Volponi, morto nel 1994, sono da ricordare pure le raccolte di saggi e di poesie, sino alla densa silloge *Nel silenzio campale* (1990).

3.7. Goffredo Parise e altri *outsider*

In contemporanea con gli autori sin qui segnalati, ne furono attivi, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, molti altri di notevole o buon successo, che attualmente risultano però più difficilmente collocabili,

perché non riconducibili a specifiche correnti o a stili marcati. Spesso si usa per questi autori la categoria di *outsider*, che almeno ne segnala la caratteristica più evidente, senza peraltro accomunarli in alcun modo. Fra quelli che godono di una rinnovata considerazione si può innanzitutto citare il vicentino **Goffredo Parise** (1929-1986), noto già negli anni Cinquanta per i romanzi (come il fortunato *Il prete bello*, 1954) e per i *reportages* da paesi allora esotici in veste di inviato del «Corriere della Sera». Dopo altri romanzi di successo, come *Il padrone* (1965), Parise raggiunge forse i suoi risultati più alti con le due serie di *Sillabari* (1972 e 1982), composte di racconti brevi dedicati a singole 'voci' (da *Amore* a *Solitudine*). Si tratta di una via particolare e appartata nella narrativa italiana del Novecento, giocata sul piano della *grazia*, delle allusioni e delle risonanze create da un dettato apparentemente nitido e semplice: siamo cioè di fronte a testi narrativi a forte valenza sapienziale, quasi ad **aforismi trasportati sul piano del racconto**, anziché limitati alla sola formulazione fulminea. I protagonisti di queste microstorie intuiscono, attraverso eventi improvvisi o epifanie, una verità profonda, non razionale ma intensa proprio per la sua pienezza vitale. Così, per esempio, in *Gioventù* la vicenda di un amore folle si riduce alla fine a pochi odori, sapori o ricordi, unico segno tangibile e concreto della giovinezza. Di Parise va pure segnalato il vigoroso e drammatico romanzo postumo *L'odore del sangue* (1997), mentre negli ultimi anni emergono con più chiarezza le sue propensioni sperimentali, evidenti nelle prime prove come *Il ragazzo morto e le comete* (1951) e addirittura in testi rimasti inediti sino a pochi anni or sono, come *I movimenti remoti* (una prosa del 1948, pubblicata nel 2007).

Fra gli altri *outsider*, di notevole considerazione gode il romano **Ottiero Ottieri** (1924-2002), interessato alla psicanalisi e a lungo in cura, che si occupò, da varie angolature e con uno stile frantumato e irto, del grande fenomeno dell'alienazione, soprattutto in rapporto alla condizione degli operai nelle fabbriche (si vedano *Tempi stretti*, 1957; *Donnarumma all'assalto*, 1959; *Il campo di concentrazione*, 1972); importanti pure i suoi testi poetici e saggistici.

Casi diversi sono quelli del veneto **Giuseppe Berto** (1914-1978), che godette di un ampio successo soprattutto con il suo romanzo psicanalitico *Il male oscuro* (1964), ma che rimase in sostanza ai margini dell'*establishment* anche per la sua militanza politica sotto il fascismo (si vedano *Il cielo è rosso*,

1946-47; *Guerra in camicia nera*, 1955). Ancora più evidente la lateralità delle opere di **Silvio D'Arzo** (pseudonimo del reggiano Ezio Comparoni, 1920-1952) e del bolognese **Guido Morselli** (1912-1973): infatti quasi tutte uscirono solo postume, pur essendo ora valutate molto positivamente, in particolare il racconto *Casa d'altri* (1952) di D'Arzo, e il romanzo contro-storico *Contropassato prossimo* (1975) di Morselli. Un romanzo fuori tempo, in parte analogo al *Gattopardo* di Lampedusa, è *Il giorno del giudizio* (1977) del famoso giurista **Salvatore Satta** (Nuoro, 1902-1975). Allucinate e ricche di sottofondi psicanalitici le atmosfere dei testi di **Carmelo Samonà** (1929-1990), ispanista palermitano, del quale *Fratelli* (1978), che racconta le vicende di un io-narrante e del fratello malato di mente, resta probabilmente l'opera più sconvolgente.

3.8. Le nuove narratrici

La nuova fase dell'editoria, disposta a seguire i fenomeni socio-culturali emergenti, diede spazio a numerose voci femminili, che sino agli anni Sessanta avevano coperto un ruolo fortemente minoritario nel panorama italiano. Si tratta di casi molto diversi fra di loro, ma accomunati dalla volontà di far emergere almeno alcune delle tante forme di costrizione, discriminazione o addirittura violenza di cui le donne erano oggetto ancora nel periodo del *boom* economico. Con le rivolte del '68, emersero voci pienamente affini a quelle del femminismo internazionale, oppure altre fuori dal coro sia in campo etico che strettamente politico.

Almeno a titolo rappresentativo si possono per esempio citare **Dacia Maraini** (1936), che si fa notare già negli anni Sessanta, grazie anche al sostegno di Alberto Moravia, e pubblica nel 1972 il fortunato *Memorie di una ladra*; tornerà a proporre, ma in forme molto più addomesticate, temi attinenti alla condizione della donna nel suo *bestseller*, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990). Su un versante prima giornalistico e poi narrativo ha goduto di un ampio successo la fiorentina **Oriana Fallaci** (1929-2006), amica di Pasolini e compagna del militante politico greco Alexandros Panagulis, alla cui morte scriverà il fortunatissimo romanzo-saggio *Un uomo* (1979). Le posizioni controcorrente, e a volte reazionarie o provocatorie della Fallaci, trovano una

corrispondenza, ma in senso libertario e anarchico, in quelle di una narratrice fra le più solide e incisive di questi anni, la catanese **Goliarda Sapienza** (1924-1996), attrice, per lungo tempo emarginata e addirittura imprigionata, di cui è uscito postumo il grande romanzo *L'arte della gioia* (1998, poi 2008), accolto con ottimi riscontri all'estero prima ancora che in Italia.

Più direttamente impegnate nell'attività politica e nei movimenti giovanili degli anni Settanta sono varie altre scrittrici, fra cui si può citare **Lidia Ravera** (1951), diventata autrice di culto per aver scritto, con Marco Lombardo Radice, *Porci con le ali* (1976), un diario di due adolescenti romani nel pieno della fase delle ribellioni. L'attenzione anche alla dimensione giovanile, oltre che a quella specificamente femminile, diventerà sempre più forte nell'editoria degli ultimi decenni del Novecento (cfr. cap. VI § 3).

3.9. Il teatro, il cinema e l'affermarsi della televisione

Pure la letteratura teatrale vive in Italia e all'estero una stagione di incessanti sperimentazioni nel periodo in esame. A parte il caso di autori che giungono al teatro dalla narrativa (come Giovanni Testori, cfr. *supra* § 3.4) o dalla poesia (come Mario Luzi, cap. IV § 2.1), significative risultano soprattutto le prove di attori-registi e insieme scrittori come il pugliese **Carmelo Bene** (1937-2002), trasgressivo e volutamente eccessivo sia nei suoi drammi (*Nostra signora dei Turchi*, 1966), sia negli adattamenti o meglio riscritture di classici, come *Amleto* (1973) o *Otello* (1985). Più ideologico-politiche le messinscene del lombardo **Dario Fo** (1926), noto anche per essere stato insignito di un discusso premio Nobel nel 1997, il quale nel monologo *Mistero buffo* (1969, poi più volte modificato) e in quasi tutti i suoi testi rivendica la liberazione degli istinti, l'adesione alla vitalità del popolo, l'opposizione alle forme di repressione, specialmente quella poliziesca. Interessanti i suoi recuperi di opere un tempo poco rappresentate, come quelle del commediografo cinquecentesco Ruzante.

Nel cinema, continua in questi anni la produzione di film tratti da romanzi più o meno celebri: ancor più che a Moravia o a Pratolini, ci si rivolge adesso a Leonardo Sciascia (cfr. *supra* § 3.5), soprattutto per la sua capacità di esaminare criticamente la politica e la società italiana, con particolare

riferimento al fenomeno della mafia. Anche la **televisione** aumenta il suo impegno nella realizzazione di sceneggiati ricavati da capolavori: sono per esempio rimaste celebri la versione dei *Promessi sposi* diretta da Sandro Bolchi (1967), e quella di *Pinocchio* firmata da Luigi Comencini (1972). Il ruolo sempre più pervasivo del *medium* televisivo sarà però evidente con la liberalizzazione delle frequenze e con l'inizio delle trasmissioni delle emittenti private, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta e con una rapida accelerazione nel decennio successivo (cfr. cap. VI § 1).

4. LA CRITICA E IL DIBATTITO CULTURALE

Il dibattito culturale degli anni Sessanta e Settanta è assai fervido e ruota intorno a due polarità. La prima è quella della necessità di un rinnovato impegno da parte degli intellettuali e in specie degli scrittori, questa volta davanti a una concreta possibilità rivoluzionaria (quella sostenuta dai movimenti extraparlamentari dal 1968 in poi), e più in generale davanti a forti sconvolgimenti della società italiana, sia sul piano etico-religioso, sia su quello economico (dal *boom* alla recessione, da una civiltà ancora agricola a una industriale avanzata). In questi ambiti intervennero molti scrittori e critici affermati, da Pasolini a Calvino a Fortini a Sciascia, e anche giovani, come Alberto Asor Rosa, autore di un polemico saggio su *Scrittori e popolo* (1965).

La seconda polarità è quella del rinnovamento dei metodi critici, già iniziato nel dopoguerra, ma allargatosi fin dai primi anni Sessanta grazie alla diffusione delle teorie **strutturaliste** e poi di quelle **semiotiche**: la spinta verso analisi sempre più formalizzate, attente agli specifici linguistici e narratologici, coinvolse persino studiosi di formazione filologica, come Maria Corti e Cesare Segre, che peraltro invocò sempre l'importanza di un ancoraggio alla storia delle interpretazioni incentrate sui meccanismi testuali. Aperto all'esame dei comportamenti sociali, sulla scorta delle idee del francese Roland Barthes, fu Umberto Eco, tra i più celebri semiologi italiani. Nell'insieme, gli aspetti innovativi di questi studi non sembrano aver cancellato l'importanza della tradizione linguistico-stilistico-filologica della nostra critica, che produsse importanti risultati in questi anni grazie a studiosi quali Luigi Blasucci, Gianfranco Folena, Pier Vincenzo Mengaldo, Giorgio Petrocchi

e molti altri. Da ricordare pure i filoni critici basati sull'ermeneutica e in genere sull'interpretazione delle opere fondata su una larga ricognizione culturale, come quello iniziato da Ezio Raimondi.

Vivaci le riviste di questo periodo, da quelle più accademiche, come «Strumenti critici» (fondata nel 1966 e ancora attiva), portavoce dello strutturalismo, a quelle militanti, come **«Il Quindici»** (1967-69), legata alla neoavanguardia, o **«Alfabeta»** (1979-88; l'esperienza è stata poi ripresa nel 2010 con una versione 2.0, anche *online*), in cui vennero discussi pure temi sociali, dall'economia al femminismo alla crisi delle ideologie. Spesso si impegnarono a sostenere le varie tendenze artistiche e intellettuali anche nuove case editrici, come la milanese Feltrinelli, vicina agli autori sperimentali, o la bolognese il Mulino, che propose saggistica di alto livello e ideologicamente aperta al mondo cattolico e liberale; più avanti, soprattutto a partire dalla metà degli anni Settanta, torneranno ad affermarsi case editrici che ripropongono scrittori e pensatori dalle idee conservatrici o comunque non schierati a sinistra, come la Adelphi, diretta a Milano dal saggista Roberto Calasso.

CAPITOLO 6

La letteratura nell'epoca della globalizzazione

In questo capitolo vedremo:

- **I caratteri dell'età della globalizzazione e della «fine della storia»: la commistione di cultura alta e bassa, la multimedialità**
- **La poesia tra frammentazione autobiografica, forma chiusa, sperimentalismo ipertestuale e funzione conoscitiva**
- **Il «bestseller di qualità», il filone giovanilistico e la letteratura di genere**
- **I *blog* e la comunicazione elettronica**

1. INTRODUZIONE AL PERIODO (DAL 1980 AL PRESENTE)

Con gli anni Ottanta, a detta di molti interpreti si entra pienamente nella postmodernità. Si tratta di un passaggio riscontrabile a numerosi livelli, da quello economico, con la progressiva globalizzazione degli scambi e con il tendenziale predominio del terziario sull'industria e sull'agricoltura, a quello ideologico-politico, con l'esaurimento delle fasi rivoluzionarie (le ultime si verificano verso la metà degli anni Settanta) e poi con lo sgretolamento del comunismo sovietico, sino agli eventi-simbolo della caduta del Muro che divideva in due zone Berlino (1989) e del ritorno della Russia alla libertà politica (1992). In generale, come ha notato il filosofo francese Jean-François Lyotard, la condizione postmoderna sarebbe caratterizzata dall'eclettismo, ovvero dall'accettazione di stimoli provenienti da culture magari un tempo molto lontane, cui corrisponde una sfiducia nelle «meta-

narrazioni», ossia nelle spiegazioni assolute e totalizzanti. Soprattutto non viene più accettato il razionalismo di matrice illuminista, persino nelle sue varie trasformazioni e commistioni avanguardistiche, basate sull'imperativo di cercare il nuovo in ogni campo del sapere umano. Addirittura ci si è spinti a parlare di «fine della storia», non essendo più necessaria una conflittualità per il progresso e per la salvaguardia dei valori del capitalismo occidentale, salvo poi dover correggere questa visione dopo gli attentati dell'11 settembre 2001, con la distruzione di un simbolo del potere economico, tecnico e artistico degli Stati Uniti, le Twin Towers di New York, e con la conseguente riapertura di conflitti, questa volta contro i fondamentalismi e il terrorismo in tutto il mondo. Purtroppo i processi di avvicinamento interculturale hanno subito una pesante battuta d'arresto e molti dei presupposti postmodernisti sembrano vacillare, cosicché molti interpreti preferiscono ora parlare di fase della **«modernità liquida»** (Z. Bauman) o addirittura di «ritorno alla realtà», con una nuova fase di grandi narrazioni. Un'importante spinta a una nuova riflessione filosofica e sociologica sulla condizione attuale viene anche dal forte sviluppo delle cosiddette **scienze cognitive**, che propongono nuove interpretazioni dei comportamenti umani a partire dal rapporto mente-cervello, con ricadute significative anche sul versante etico, politico e artistico-culturale.

In questo contesto è difficile definire quali siano i tratti più significativi delle arti e della letteratura negli ultimi due decenni del Novecento e nel primo del Duemila. Molti fenomeni sono tuttora in corso e i valori a essi attribuiti possono cambiare rapidamente. Senz'altro un tratto tipico del postmodernismo, nelle varie forme artistiche, è stato a lungo considerato quello del riuso citazionistico di tutti i modelli e i generi tradizionali, senza emulazioni o spinte verso la novità, ma anzi con un **gusto ironico-parodico** e con un piacere intellettualistico per le allusioni abilmente dissimulate e per la possibilità di letture a più livelli. Questa tendenza ha trovato in Italia un fautore nel semiologo Umberto Eco, che con il suo *Il nome della rosa* (1980) ha riproposto un intrigo degno di un romanzo storico ottocentesco intersecato con un giallo raffinato, costruendo un Medioevo insieme credibile per un lettore generico e ipercolto per lo specialista. L'enorme successo internazionale di questo romanzo ha non solo lanciato una moda, quella del «bestseller di qualità», ma ha pure segnato l'evoluzione dell'editoria e della

narrativa italiane, sempre più attente agli aspetti commerciali e alla possibilità di **catturare un pubblico medio**: progressivamente, le commistioni tra cultura alta e bassa, iniziate negli anni Sessanta, diventano la regola.

Negli anni Novanta, nonostante un ritorno a forme più sperimentali e a un rapporto più dinamico con i modelli, si può notare che, nella narrativa, gli autori di maggior successo sono giovani ormai lontani dalla tradizione umanistica e semmai molto più influenzati dal cinema e dalla televisione, dai fumetti, dalla musica, dai videoclip e dai videogiochi, insomma da tutti gli aspetti della cultura media contemporanea. In generale, la **prevalenza della cultura visiva** (o **visuale**) e della *fiction* di ogni tipo porta a confondere i piani narrativi, con intersezioni assai frequenti tra (pseudo)autobiografia e (pseudo)invenzione: così, persino le confessioni a volte crude riguardanti la condizione giovanile, sostenute dallo scrittore che in Italia più ha favorito l'interesse verso questa realtà, Pier Vittorio Tondelli, si sono ridotte a piccoli scandali o a mode passeggere. Ma con l'inizio del XXI secolo, si sono moltiplicati gli esempi di scritture ibride, sintesi di vari generi e spesso fortemente intersecate con le nuove forme di comunicazione via *web*, che comunque non puntano a una forma di stilizzazione ipercolta e ironica, bensì a riproporre temi fortemente impregnati di vissuto: significativo, in questo senso, il grande successo di un testo di denuncia come *Gomorra* (2006), prova di esordio dello scrittore e giornalista napoletano Roberto Saviano (1979). Si stanno inoltre facendo sempre più apprezzare anche in Italia le cosiddette scritture migranti, ossia i testi narrativi scritti da immigrati di varie zone del mondo, che spesso offrono una rappresentazione inedita della nostra società attuale.

Parzialmente diversa la situazione della poesia, territorio nel quale sembra ormai di nicchia l'interesse per le complesse stratificazioni moderniste o avanguardiste, mentre si coglie il ritorno a temi e addirittura, dagli anni Novanta, a forme canoniche, usate in genere con un'**attitudine manierista di difesa del dettato lirico** dalle espressioni poetiche troppo facili e diffuse, a cominciare da quelle dei testi per musica. Nonostante i risultati, a volte alti, delle singole raccolte, pare comunque difficile definire un campo proprio della nuova elaborazione lirica: anzi, in contrasto con i riusi manieristici (peraltro da valutare caso per caso), alcune propensioni forti almeno in Italia sembrano attualmente quelle che propongono una poesia tendente alla

prosa, al racconto in versi oppure alla ricostruzione autobiografica moderatamente esibita, sia pure con sottili accorgimenti stranianti. Non mancano infine tentativi di **sperimentazione ipertestuale**, con l'apertura della poesia a inserti visivi o musicali o scenici, grazie pure alle opportunità di un enciclopedismo in tempo reale ormai offerte dalla rete Internet. Forse proprio in questa direzione, riscontrabile in modi diversi anche nel teatro (sempre più intersecato con i video), si potranno trovare nuove potenzialità per giungere a una nuova «sfida al labirinto». Essa potrà comportare vari tipi di **ibridazione**, termine chiave della fase più tipicamente postmodernista che continua a mantenere una valenza forte in questo inizio del XXI secolo, ma con sfumature nuove: la *mescolanza* o *blending* sembra una propensione tipica della creatività in tutte le sue forme, come stanno mettendo in luce vari studi di tipo cognitivista, ed è quindi normale che i vari generi artistici, in particolare letterari, si fondano generando nuovi equilibri. Si tratta, in questa fase, di riconoscere gli stili che emergono con più chiarezza da una produzione italiana e insieme, in buona misura, cosmopolita.

2. LA POESIA E LE FORME LIRICHE

Nella poesia italiana a partire dagli anni Ottanta si registrano, come si è appena accennato, alcune tendenze contrastanti, che si cercherà di delineare attraverso un'esemplificazione – inevitabilmente parziale – di alcune opere rappresentative. In generale, vengono accantonati alcuni modelli fondamentali della prima parte del Novecento, da quello alto-tragico del primo Montale sino ai vari trasgressivi e ideologici della neoavanguardia. Il recupero di una soggettività lirica forte sembra escluso, ma, soprattutto dagli anni Novanta, si ripropongono invece funzioni dell'*io* spesso volutamente dimesse, (pseudo)autobiografiche, semmai riscattate da una formalizzazione molto attenta, oppure diluite in versi appena distinguibili dalla prosa.

Una prima svolta rispetto alle elaborazioni prevalentemente linguistiche e/o ideologiche cominciate negli anni Sessanta viene segnata da una raccolta in genere considerata fra le più importanti degli ultimi decenni, *Somiglianze* (1976) del milanese **Milo De Angelis** (1951), nella quale la rappresentazione del quotidiano, consueta in molti autori della cosiddetta «Linea lombarda»,

viene concretizzata in azioni e vicende precise, colte quasi nel loro compiersi, e che rinviano a un significato ulteriore, di sicuro presente anche se non certo. Senza dubbio, fra i modelli di questa poesia, oltre a vari italiani, si può individuare quello di Rimbaud, interpretato però sulla scorta della filosofia francese del Novecento e in particolare di Maurice Blanchot e delle sue teorie sullo spazio letterario come generatore di senso. In questa prima raccolta di De Angelis, è «il mondo» stesso che chiede «di essere cercato» (cfr. *Esterno*), e la ricerca diventa in sé filosofica: in altri termini, il testo si costituisce come l'espressione diretta di una percezione del reale attraverso l'esistenza di un io, che ne coglie le implicite leggi *mentre* vive. Questa potente sintesi a volte non viene raggiunta nelle raccolte successive di De Angelis, dove prevalgono le complicazioni di tipo orfico, a volte surrealista, e la scissione tra esistenza e riflessione: ma di certo non mancano altri esiti di alto valore, specie in *Terra del viso* (1985), *Biografia sommaria* (1999), *Tema dell'addio* (2005) e *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (2010).

Sempre fra le anticipazioni del nuovo clima si può collocare un'altra raccolta uscita nel 1976, *Il disperso* di **Maurizio Cucchi** (1945), in cui gli elementi autobiografici più o meno espliciti vengono frammentati sino a essere resi incomprensibili come insieme: e in effetti questo procedimento di frammentazione-ricomposizione, magari attraverso personaggi (come il padre) che mediano l'espressione diretta dell'io, si riproporrà nelle raccolte successive (si vedano in particolare *Glenn*, 1987, e *L'ultimo viaggio di Glenn*, 1999). Più di recente, pur tornando alla poesia con esiti notevoli (*Vite pulviscolari*, 2009), Cucchi ha sperimentato altre forme di scrittura, per esempio la prosa narrativa e anche quella teatrale, con il poema *Jeanne d'Arc e il suo doppio* (2008).

Dopo la riapertura nei confronti degli aspetti sentimentali e addirittura mitologici della poesia, iniziata alla fine degli anni Settanta, sono diverse le opere che hanno scavato in queste direzioni, con tendenze piuttosto divaricate. Si va dal neoromanticismo, contraddistinto da una rinnovata fiducia nella stilizzazione magniloquente, come avviene nel ligure **Giuseppe Conte** (1945), distintosi per la sua raccolta *L'Oceano e il Ragazzo* (1983), all'eloquenza spesso altrettanto sostenuta, ma segnata da un disagio psichico a volte addirittura manifesto, nelle opere di **Alda Merini** (1931-2009; si veda l'antologia *Fiore di poesia*, 1998). Al polo opposto, giocano sull'ironia

e sull'arguzia due altre autrici che trattano di un'interiorità frammentata, o attraverso la chiusura estrema dell'aforisma – così **Patrizia Cavalli** (Todi, 1947), di cui si veda la raccolta di *Poesie* (1992) –, oppure attraverso filastrocche, che nel mondo infantile fanno balenare angosce psicanalitiche – così **Vivian Lamarque** (Tesero, Tn, 1946), giunta a un esito pluristratificato con *Una quieta polvere* (1996).

A uno straniamento rispetto alla media della 'poesia diffusa' mirano in genere i molti autori che tornano, soprattutto dagli anni Novanta, a impiegare forme metriche chiuse. Più duraturi appaiono i risultati quando il manierismo non è fine a se stesso ma si piega a un'indagine su temi perenni, come l'amore e la morte, trattati costantemente da **Patrizia Valduga** (Castelfranco Veneto, 1953) nelle sue *Quartine* (1997 e 2001) e soprattutto nella serie di ottave di *Requiem* (1994 e 2002). Oppure, il manierismo può diventare chiave di lettura di un mondo letto attraverso la continua traduzione tra codici e campi culturali diversi, in una sorta di rivisitazione delle forme, delle idee prima che dei fenomeni: questi aspetti si colgono bene nelle raccolte del romano **Valerio Magrelli** (1957), tra i poeti più quotati della sua generazione (*Poesie – 1980-1992 – e altre poesie*, 1996; *Disturbi del sistema binario*, 2006), il quale però ha optato decisamente, nel primo decennio del Duemila, per la scrittura multipla, con prove saggistiche e narrative ricche di colori metaforici e di connessioni inattese, in uno scavo interiore che tende a riconnettere la biologia e la corporeità al vissuto (si veda, da ultimo, *Geologia di un padre*, 2013).

Con una stilizzazione ancora forte, ma non necessariamente manieristica, sono state proposte raccolte nelle quali domina una nuova tensione all'interpretazione sapienziale se non religiosa dell'esistenza, con aperture cosmologiche che spesso consentono di individuare per la poesia una funzione intrinsecamente conoscitiva, sulla scorta di modelli antichi e moderni (da Lucrezio a Hölderlin a Leopardi ecc.): la poesia si confronta con una scienza e con una filosofia in difficoltà nel fornire ipotesi complessive sul reale, e sempre più disposte a interagire con le arti in una dimensione cognitivista. Gli esiti più interessanti sono quelli privi di un falso sublime di ritorno, e che conducono a riflessioni sulla biologia e sui destini della specie umana partendo dal «lato e dato / umano della storia», come recitano due versi di *La gioia e il lutto* (2001), intenso poemetto di **Paolo Ruffilli** (Rieti, 1949) dedicato a un

giovane in punto di morte per AIDS, un testo polifonico e sostenuto da una ritmicità martellata, chiuso da considerazioni latamente religiose. Grande successo ha ottenuto la raccolta *Teatro naturale* (1997) di **Giampiero Neri** (pseud. di Giampietro Pontiggia, Erba, 1927), capace di singolari cortocircuiti tra eventi minimi e al limite onirici e loro interpretazione primordiale. Ma sintesi intense, tra biologia, filosofia e propensione aforistica, si riscontrano anche nelle poesie successive, sino alla raccolta d'insieme *Poesie 1960-2005* (2007). E su un versante propriamente gnoseologico, risultati interessanti sono venuti pure da esperienze isolate, come quelle dello storico della Chiesa **Michele Ranchetti** (1925-2008), autore di versi in apparenza limpidi e invece di ardua decifrazione per la ricchezza di risonanze etico-filosofiche e psicanalitiche (*La mente musicale*, 1988; *Verbale*, 2001; *Poesie ultime e prime*, 2008). A una polarità opposta si potrebbe collocare l'esperienza di **Toti Scialoja** (1914-1998), pittore assai quotato ma anche poeta che adotta il *nonsense* e il fiabesco per introdurre componenti di straniamento nella logica pacifica del linguaggio quotidiano (si veda la raccolta *Poesie 1979-1998*, 2002).

Attualmente, da un lato permangono forme di rilettura ravvicinata della quotidianità, con un atteggiamento dell'io lirico che può passare dalla rievocazione elegiaca alla strenua difesa etica, come in *La bella vista* (2002) di **Umberto Fiori** (Sarzana, 1949) o in *Umana gloria* (2003) di **Mario Benedetti** (Udine, 1955), autore tra i più intensi di inizio millennio, anche per i suoi scritti in una prosa saggistica tra Leopardi e Bataille (*Materiali di un'identità*, 2010); e non sono da dimenticare le scritture più esplicitamente assertive e di denuncia, per esempio nell'impegno etico e sociale contro le violenze nei confronti dei diversi, evidenti nelle raccolte di **Franco Buffoni** (Gallarate, 1948: si veda *Poesie 1975-2012*, 2012).

Da un altro lato non sono mancati tentativi sperimentali, con intersezioni tra linguaggi e corporeità e anche progetti ipertestuali, come in **Biagio Cepollaro** (1959) o **Lello Voce** (1957), membri del cosiddetto Gruppo 93, che solo parzialmente faceva riferimento alla neoavanguardia, puntando piuttosto a un rapporto dialettico con una tradizione peraltro non del tutto ridefinita. Più di recente, questo filone ha trovato espressione in alcune antologie, come *Poeti degli anni Zero* (2010), che riunisce prove di tredici poeti nati fra il 1964 e il 1978, senza tuttavia rappresentare interamente la varietà di filoni e di tendenze stilistiche dei poeti fra i trenta e quarant'anni.

Quanto alla scelta della poesia scritta nei vari dialetti italiani, sentiti ormai come linguaggi residuali e però rivivificabili, si distinguono, nelle varie generazioni, il vicentino **Fernando Bandini** (1931), docente e traduttore, che significativamente, oltre a essere interessato ai dialetti, compone anche in latino (si veda da ultimo *Meridiano di Greenwich*, 1998); il modenese **Emilio Rentocchini** (1949) con le sue dense e spiritose *Otèvi* (poi nella raccolta *Ottave*, 2001); **Antonella Anedda** (1955), vissuta a Roma ma di origini sarde, che usa il logudorese per tornare a una dimensione atavica (*Dal balcone del corpo*, 2007); il pordenonese **Gian Mario Villalta** (1959), che adotta il dialetto in testi meditativi e non solo descrittivi (*Vanità della mente*, 2011); mentre per una panorama dei molti giovani che impiegano il loro dialetto nativo mescolato con altre lingue si veda l'antologia *L'Italia a pezzi. I nuovi poeti in dialetto e in altre lingue*, aggiornata *online* dal 2011.

3. LA NARRATIVA E LE ALTRE SCRITTURE

Il nuovo vigore delle narrazioni romanzesche a partire dagli anni Ottanta non deve far pensare a una rinascita del romanzo *tout court*. In realtà, gran parte della produzione narrativa di questi anni risulta legata a una **logica commerciale**, con i *bestseller* che attirano i mass media indipendentemente dalla loro qualità, e con gli stessi mass media che contribuiscono a creare casi letterari nonché, soprattutto dalla fine degli anni Novanta, a travasare alcuni dei personaggi di successo, per esempio i comici, nel mondo della letteratura. La produzione della narrativa a partire dagli anni Ottanta si lascia ricondurre a pochi generi fondamentali, con alcuni autori abili e di buon successo, mentre non sono molte le eccezioni, che si cercherà di segnalare almeno parzialmente.

Come si è già accennato, subito nel 1980 un romanzo di svolta è costituito da *Il nome della rosa* di **Umberto Eco** (1932), che, dopo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Calvino, costituisce un esempio perfetto di narrativa postmoderna, in questo caso giocata sulla divaricazione tra il livello di base della trama – assai godibile, essendo costituito da un meta-giallo di ambientazione medievale – e i livelli allusivi, parodici e non allegorici, che possono essere colti dai lettori raffinati. La tensione verso la realtà viene

sostituita da una perfetta circolarità interna, al cui fondo soggiace un senso di nichilismo (ancora più evidente in molti dei romanzi successivi di Eco): la critica sociale attraverso l'analisi ironica dei miti tardoborghesi appartiene ormai al passato neoavanguardistico di Eco.

Sono parecchi i testi che, negli anni Ottanta e Novanta, giocano su una sostanziale autoreferenzialità. Alla lunga, escono da questa *impasse* solo quegli autori che puntano di nuovo all'**esattezza** della rappresentazione, a una scrittura che riesca non soltanto a riprodurre ma quasi a cristallizzare il reale: così avviene nei testi migliori di uno scrittore lanciato da Calvino, **Daniele Del Giudice** (1949), specie nella sua raccolta di testi brevi *Staccando l'ombra da terra* (1994): ma si veda anche la *performance* dell'attore Marco Paolini ricavata da uno fra i più intesi di questi testi, *I-TIGI. Canto per Ustica* (2001).

A metà strada fra consapevolezza postmoderna dell'«esaurimento» delle grandi narrazioni e volontà di riproporre racconti che tocchino aspetti inquieti della storia si colloca il pisano **Antonio Tabucchi** (1943-2012), il quale riesce persino a rinverdire a suo modo il romanzo d'impegno, attraverso una vicenda ambientata nell'amatissimo Portogallo all'epoca del regime di Salazar (*Sostiene Pereira*, 1994). Supera invece la paralisi del «tutto già detto» attraverso un'esuberante riattualizzazione dei racconti sette-ottocenteschi il bresciano **Aldo Busi** (1948), specie con il suo paradossale racconto picaresco *Seminario sulla gioventù* (1984, nuova versione 2004). La fiducia nelle narrazioni fluviali, con una curata scompostezza tipica di una simil-oralità ritornerà in molti autori degli anni Novanta, in particolare nello spezzino **Maurizio Maggiani** (1951), del quale ha riscosso largo successo *Il coraggio del pettirosso* (1995).

Ma in generale, un'altra modalità di rivitalizzazione delle forme narrative è quella del riversamento delle esperienze vissute in apparenza privo di mediazioni culturali alte, sancito fin dal 1980 con l'uscita di *Altri libertini*, racconti brevi e spesso sconvolgenti (come *Posto ristoro*) di **Pier Vittorio Tondelli** (Correggio, 1955-1991). Si tratta di una via diversa ma non opposta a quella battuta da Eco: anche in questo caso la sperimentazione non è più assoluta e ideologica, come nelle avanguardie, benché, diversamente dal postmodernismo citatorio, tendenzialmente portata a ricondurre la pagina al vissuto, nella sua concretezza incoercibile e incoerente.

Il filone giovanilistico si è sempre più affermato negli anni Novanta e si è poi legato a ulteriori elementi, fra i quali quelli della rivalutazione delle realtà regionali e delle componenti dialettali, ormai più che altro ricondotte a gerghi che gli adolescenti adottano per tenersi distinti dal mondo degli adulti. Tra gli scrittori ispiratisi a Tondelli, e in seguito avvicinatisi a nuovi tipi di sperimentalismo, si può citare la marchigiana Silvia Ballestra (1971), molto brillante soprattutto nelle sue prime prove, come *La guerra degli Antò* (1992). Anche per questa autrice, come per molti altri di queste generazioni, l'ambiente di Bologna ha rappresentato un'occasione di stimoli e di riflessioni sulle nuove modalità narrative: ma ormai sono molti i centri culturali 'larghi' (da Torino a Milano a Roma a Napoli), nei quali si creano contatti e interazioni (pure col mondo del cinema o della televisione), che poi permettono ai nuovi autori di tornare a esprimere al meglio le proprie radici.

In ogni caso, sono spesso le case editrici a proporre o, qualche volta, imporre mode di solito poco durature, secondo uno schema ormai consolidato di rapido ricambio dell'offerta. In questo senso, sono sempre più frequenti i cosiddetti «generi editoriali», ovvero gli autori e le opere immediatamente collocati all'interno di settori ben definiti, per esempio quelli che vanno dal giallo al noir, dal comico al satirico ecc. Autori come Andrea Camilleri o Carlo Lucarelli o Stefano Benni rientrano pienamente in questa logica e rappresentano altrettanti gusti di potenziali lettori, più che ideali stilistico-letterari originali. A sé sta il torinese Alessandro Baricco (1958), capace di ridonare un'aura al fare letterario non solo attraverso i suoi testi, fra i quali di particolare successo è risultato il romanzo *Oceano mare* (1994), ma anche grazie alle sue riletture teatrali e televisive di classici, con risultati discutibili per la loro patinatura e tuttavia capaci di attirare un vasto pubblico.

Forse però gli esiti più interessanti di questi ultimi anni vengono, come spesso per la narrativa italiana, da autori non inseriti in filoni e schemi precisi. Si possono citare le ultime opere di **Giuseppe Pontiggia** (Como, 1934-2003), partito da posizioni fortemente sperimentali e giunto a romanzi e racconti dall'andamento netto e quasi aforistico, come *Vite di uomini non illustri* (1993). Oppure si potrà segnalare *Un inchino a terra* (1999) di **Franco Cordelli** (1943), attivo a Roma sin dai primissimi anni Settanta e arrivato con quel suo testo (anti)romanzesco a esaminare i tratti fondativi della cultura e della politica italiana dal fascismo alla stagione di Mani Pulite. O ancora,

appare eticamente efficace il saggismo narrativizzato di *Campo del sangue* (1997), racconto di un pellegrinaggio intellettuale verso Auschwitz del romano **Eraldo Affinati** (1956).

Ma soprattutto nel primo decennio del XXI secolo sono arrivate scritture in cui la forte base realistica si coniugava con una propensione simbolica o allegorica, a volte schematica ma in alcuni casi resa ancora più efficace dalla triangolazione con le ricadute giornalistico-televisive e con i dibattiti in rete, specie nei nuovi *blog* letterari (cfr. *infra* § 4). Il caso più evidente è quello già citato di *Gomorra* di **Roberto Saviano**, trasposto anche in un film di successo da Matteo Garrone; Saviano ha continuato il suo percorso nell'ambito di una concezione della letteratura fortemente attiva, che è approdata a un nuovo libro ibrido (fra il saggio e il *noir*) con *Zero zero zero* (2013), sull'uso planetario della cocaina e delle droghe sintetiche. Una valenza politica viene assegnata a questa «New Italian Epic» dagli scrittori riuniti sotto l'etichetta di Wu Ming (in cinese mandarino: 'senza nome' oppure 'cinque nomi'), a loro volta autori di testi o ipertesti che hanno spesso suscitato ampi dibattiti, da *Q* (1999) sino ad *Altai* (2009). Ma i risultati più significativi sono stati per ora raggiunti da autori di generazioni precedenti, come **Antonio Moresco** (1947), che ha rilanciato il grande romanzo visionario e apocalittico, sulla scia di autori come Leopardi, Kafka o Bernhard (*Canti del caos*, 2010); o **Walter Siti** (1947), capace di sur-determinare la rappresentazione attenta della realtà contemporanea, andando alla ricerca di aspetti ancora non indagati nel campo dei sentimenti e dei rapporti sociali (*Troppi paradisi*, 2006; *Resistere non serve a niente*, 2012). Ciò non toglie che le vie della narrativa delle ultime generazioni siano molto varie, passando attraverso varie forme di ibridazione (Gabriele Frasca; Aldo Nove; Tiziano Scarpa; Laura Pugno), a scritture più canoniche, in cui peraltro la rilettura delle grandi forme tradizionali risulta sensibile (Emanuele Trevi; Nicola Lagioia; Giorgio Vasta; per un ampio ma non esaustivo panorama, si veda l'antologia *Narratori degli Anni Zero*, 2011).

4. IL DIBATTITO CULTURALE, TRA VECCHI E NUOVI *MEDIA*

La progressiva chiusura delle riviste militanti di maggior risonanza e la limitazione degli spazi dei mass media destinati a dibattiti seriamente im-

pegnati sulla cultura e la letteratura sono fenomeni convergenti degli ultimi decenni del Novecento. Non che manchino i gruppi di discussione e gli incontri, come quelli promossi dai primi anni Novanta a Reggio Emilia, con il titolo di «Ricercare», da esponenti della neoavanguardia, nonché da docenti, giornalisti e direttori editoriali. Ma i motivi profondi di confronto sembrano latitare, compresi quelli che porterebbero a una seria riflessione sul ruolo della letteratura nell'epoca del visuale.

Alcune risposte vengono dalle opere concrete: per esempio, il drammaturgo napoletano Mario Martone ha intelligentemente legato i suoi spettacoli teatrali non solo al cinema, ma anche ai video e alla ripresa in diretta, come nel suo interessante *Teatro di guerra* (1998). Ma spesso il rapporto letteratura/cinema/tv è ora diventato di subordinazione della prima, specie dopo l'introduzione massiccia di effetti speciali nei film, o della *fiction* 'più reale del reale' nelle programmazioni televisive. Un concreto segno di cambiamento si è cominciato a sentire verso la fine del primo decennio del Duemila, quando i **blog in rete** hanno assunto una dimensione autonomamente culturale, non solo tornando a integrare quanto avveniva prima sulle riviste cartacee e sulle pagine culturali dei quotidiani, ma dando spazio a un numero sempre più ampio di lettori e di critici della letteratura attuale. Certo, questo ha implicato una perdita di ruolo della critica accademica, che però, in molti casi, ha saputo creare nuove e qualificate sedi di discussione (si veda per esempio il blog *Le parole e le cose*). In ogni caso, per superare l'inevitabile rumore di fondo, occorrono ancora proposte chiare e sintesi forti, che però tengano conto dei forti spostamenti culturali ormai in atto in ambito mondiale, con una continua rilettura della grande tradizione (Dante è ormai un classico globalizzato), ma anche con una continua proposta di nuove mode, effimere quanto pervasive (e quindi più facili da praticare rispetto a una lettura lungamente rielaborata).

Per interpretare queste e altre problematiche occorre forse una nuova dimensione saggistica, che sappia raccogliere l'eredità di autorevoli intellettuali accademici e non, come Cesare Garboli, facendo però propria la lezione di scrittori-saggisti quali Pasolini e Calvino, di fatto non sostituiti negli ultimi decenni (ottimi riscontri ha però ottenuto il germanista Claudio Magris, specie con *Danubio*, 1986). Le valide prove filologiche e interpretative sui classici, con gli studi e i commenti pubblicati da numerosi specialisti,

costituiscono ovviamente una base importante, tipica della nostra tradizione critica. Tuttavia, si cercano ora originali intersezioni fra l'interpretazione della letteratura e quella dei fenomeni più attuali: senza accettare facili tendenze (soprattutto statunitensi, dall'ormai superato decostruzionismo, agli attuali *gender studies* ecc.), ma nemmeno rinunciando a indicare nuove prospettive. In particolare, i grandi filoni del saggismo a forte impronta filosofica o psicanalitica, dell'analisi stilistica e di quella semiotica, possono trovare nuove sintesi nell'ambito della più recente teorizzazione, che non rinnega le maggiori acquisizioni della critica moderna, e in specie otto-novecentesca, ma le rimotiva con una forte attenzione agli sviluppi più interessanti delle **scienze cognitive**, al di fuori di ogni facile determinismo e nell'ottica di una rinnovata interazione fra scienze e arti.

Per saperne di più

Per saperne di più

Mentre va ricordato preliminarmente che per quasi tutti i maggiori autori del Novecento italiano sono disponibili valide edizioni con ampie introduzioni e apparati critici (in genere nelle collane dei maggiori editori, come Mondadori, Einaudi, Rizzoli, Bompiani ecc.), si segnalano qui le principali opere di consultazione e di informazione generale, nonché alcuni saggi e studi utili per approfondimenti.

Fra le storie letterarie, dedicano ampio spazio al Novecento quella diretta da E. Cecchi e N. Sapegno (Milano, Garzanti, 1965-69, con volumi aggiuntivi sul Novecento, gli ultimi dei quali usciti nel 2001); quella diretta da A. Asor Rosa (Torino, Einaudi, 1982-2000, con varie analisi specifiche di opere fondamentali); quella diretta da E. Malato (Roma, Salerno Ed., 1995-2005, con un volume relativo alla critica e uno sulla letteratura italiana all'estero); quella diretta da N. Borsellino e W. Pedullà (Milano, F. Motta, 1999, con vari riferimenti alle questioni linguistiche); di nuova impostazione l'*Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, 3 voll., Torino, Einaudi, 2010-2012 (il III è dedicato al periodo dal Romanticismo ai nostri giorni).

Fra i manuali specifici, si vedano E. Raimondi (a cura di), *La letteratura italiana. Il Novecento*, 2 voll., Milano, B. Mondadori, 2004; G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori Università, 2012. Sulla poesia: N. Lorenzini, *Poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2005 e F. Curi, *La poesia italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2001. Sul romanzo: G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, B. Mondadori, 1998. Sulla critica: A. Casadei, *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008. Sulla storia della lingua: P.V. Mengaldo, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994 (con numerose analisi testuali). Sul mercato librario: G.C. Ferretti, *Il mercato*

delle lettere. Industria culturale e lavoro critico dagli anni Cinquanta a oggi, nuova ed. Torino, Einaudi, 2003; G. Ragone, *Un secolo di libri*, Torino, Einaudi, 1999; A. Cadioli e G. Vigini, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi*, Milano, Editrice Bibliografica, 2012.

Per approfondimenti, oltre a A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2001 (con interventi di vari specialisti), a E. Raimondi, *Novecento e dopo*, Roma, Carocci, 2003 (ampio quadro letterario-culturale), a E. Sanguineti, *Atlante del Novecento italiano*, Lecce, Manni, 2001 (con un'intervista interessante e provocatoria), e a R. Luperini e M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, si vedano:

▶ per la poesia: P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978 (antologia con ottimi cappelli introduttivi, più volte ristampata); P. Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994; N. Lorenzini (a cura di), *Poesia del Novecento italiano*, 2 voll., Roma, Carocci, 2002 (antologia commentata); G. Mazzoni, *Forma e solitudine*, Milano, Marcos y Marcos, 2002; G. Simonetti, *Dopo Montale*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002; M.A. Bazzocchi e F. Curi (a cura di), *La poesia italiana del Novecento: modi e tecniche*, Bologna, Pendragon, 2003 (validi contributi d'insieme); M. Cucchi e S. Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, 2 voll., nuova ed. Milano, Mondadori, 2004 (antologia con cappelli introduttivi); G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005; A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007; P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap*, Novara, Interlinea, 2008; A. Casadei, *Poetiche della creatività*, Milano, B. Mondadori, 2011.

▶ per la narrativa: G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1988-98; L. Baldacci, *Novecento passato remoto*, Milano, Rizzoli, 2000; A. Battistini, *Sondaggi sul Novecento*, Cesena, Il ponte vecchio, 2003; A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011; G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, Roma, Carocci, 2012;

▶ per il teatro e il cinema, in rapporto alla letteratura: P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990; C. Bragaglia, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1815-1990)*, Firenze, La Nuova Italia, 1993; G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003; R.S. Crivelli, *Lo sguardo narrato. Letteratura e arti visive*, Roma, Carocci, 2003; M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, R. Cortina, 2012;

▶ per la critica: P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998; A. Berardinelli, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002; F. La

Porta e G. Leonelli, *Dizionario della critica militante.* Milano, Bompiani, 2007; G. Policastro, *Polemiche letterarie. Dai* Novissimi *ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012.

Sulle tendenze più recenti: in generale, R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; V. Coletti, *Romanzo mondo*, Bologna, Il Mulino, 2011; G. Benvenuti e R. Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012. Più in particolare: M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, F. Cesati, 2002. Sulla poesia: V. Bagnoli, *Contemporanea*, Padova, Esedra, 1996; R. Galaverni, *Dopo la poesia*, Roma, Fazi, 2001; V. Ostuni (a cura di), *Poeti degli anni Zero*, Roma, Ponte Sisto, 2010; A. Bertoni, *La poesia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2012. Sulla narrativa: F. La Porta, *La nuova narrativa italiana*, nuova ed. Torino, Bollati Boringhieri, 1999; E. Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004; L. Matt, *La narrativa italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011; A Cortellessa (a cura di), *Narratori degli anni Zero*, Roma, Ponte Sisto, 2011.

Cronologia

Cronologia

1902 Benedetto Croce pubblica la monumentale *Estetica*, seguita da molti volumi di critica letteraria.

1903 Escono *I canti di Castelvecchio* di Giovanni Pascoli e *Alcyone* di Gabriele d'Annunzio.

1904 Luigi Pirandello pubblica *Il fu Mattia Pascal*.

1908 Comincia le pubblicazioni la rivista fiorentina «La Voce».

1909 Primi manifesti del futurismo italiano, movimento di avanguardia guidato da Filippo Tommaso Marinetti.

1910 Esce *L'incendiario*, provocatoria raccolta di Aldo Palazzeschi.

1911 Guido Gozzano pubblica la sua raccolta più celebre, *I colloqui*.

1914 Escono i *Canti orfici* di Dino Campana.

1914-18 Prima guerra mondiale.

1919 Esce *Allegria di naufragi* di Giuseppe Ungaretti.
Esce il primo numero della rivista romana «La Ronda», promossa da Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi e altri.
Esce il romanzo *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi.

1921 Pirandello mette in scena i *Sei personaggi in cerca d'autore*.
Umberto Saba raccoglie i suoi versi nella prima edizione del *Canzoniere*.

1922 Il Partito fascista prende il potere: ben presto impone la dittatura.

1923 Dopo un lungo silenzio, Italo Svevo pubblica il suo capolavoro, *La coscienza di Zeno*.

1925 Prima edizione degli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale.

1926 A Firenze inizia le sue pubblicazioni la rivista «Solaria».

1929 Escono *Gli indifferenti* di Alberto Moravia.

1932 Il milanese Delio Tessa pubblica la raccolta *L'è el dì' di mort, alegher!*

1933 Ungaretti pubblica la sua seconda raccolta, *Sentimento del tempo.*

1938-41 Sulla rivista fiorentina «Letteratura» escono alcune parti della *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, poi edita in volume solo nel 1963 e nel 1970.

1939 Escono *Le occasioni* di Montale.

1939-45 Seconda guerra mondiale.

1944-48 Si afferma il neorealismo attraverso film di successo e, in campo letterario, attraverso i romanzi, i racconti e i saggi di Elio Vittorini, promotore della rivista «Il Politecnico», di Vasco Pratolini e molti altri.

1946 Un referendum popolare decide la nascita della Repubblica italiana.
Esce su rivista una parte di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, secondo grande romanzo di Carlo Emilio Gadda, edito in volume nel 1957.

1947 Primo Levi pubblica *Se questo è un uomo*, resoconto della sua esperienza ad Auschwitz.

1948 Esce *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante.

1949-50 Cesare Pavese pubblica alcuni dei suoi romanzi più celebri come *La casa in collina* e *La luna e i falò.*

1954 Inizia le trasmissioni la televisione italiana (RAI).

1955 *Ragazzi di vita*, di Pier Paolo Pasolini, suscita polemiche e scandalo.

1956 Invasione dell'Ungheria da parte dell'Unione Sovietica: proteste e scissioni nei vari partiti comunisti europei, e in particolare in quello italiano.
Montale pubblica *La bufera e altro.*
Prima edizione di *Laborintus* di Edoardo Sanguineti.
Giorgio Caproni raccoglie numerosi suoi versi in *Il passaggio d'Enea.*

1957 Italo Calvino pubblica *Il barone rampante*, il suo romanzo forse più apprezzato, che andrà a formare con *Il visconte dimezzato* (1952) e *Il cavaliere inesistente* (1959) la trilogia *I nostri antenati.*
Elsa Morante pubblica il suo secondo romanzo, *L'isola di Arturo.*

1958 Esce postumo *Il Gattopardo*, romanzo del principe Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

1960 Esce sugli schermi il film *La dolce vita* di Federico Fellini.

1963 A Palermo viene fondato il Gruppo 63, composto da esponenti della neoavanguardia.
Prima edizione di *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino (poi modificato sostanzialmente nel 1976 e nel 1993).
Esce una delle raccolte più importanti di Mario Luzi, *Nel magma.*

1965 Fase cruciale del conflitto del Vietnam, che innesca proteste in tutto l'occidente. Vittorio Sereni pubblica la raccolta *Gli strumenti umani.*

1968 Esplodono i movimenti giovanili di rivolta.
Esce *La Beltà* di Andrea Zanzotto.
Viene pubblicato postumo *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio.

1971 Esce *Viaggio d'inverno*, una delle raccolte più importanti di Attilio Bertolucci.

1972 Calvino pubblica *Le città invisibili.*
Esce la prima serie dei *Sillabari* di Goffredo Parise, completata da una seconda nel 1982.

1974 Il romanzo *La Storia* di Elsa Morante, nonostante il largo successo, suscita aspre polemiche.

1975 Viene ucciso a Roma Pier Paolo Pasolini.

1978 Rapimento e assassinio dello statista democristiano Aldo Moro; fra i molti interventi degli intellettuali si segnala il pamphlet di Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro.*

1980 Grande successo del romanzo *Il nome della rosa*, di Umberto Eco.

1989 Viene abbattuto il muro che dal 1961 divideva in due la città di Berlino.
Esce *Le mosche del capitale*, uno dei romanzi più sferzanti di Paolo Volponi.

1992 L'Unione Sovietica cessa di esistere; in Italia, le indagini su operazioni finanziarie portano alla fine di molti partiti nati nel dopoguerra e alla nascita di nuovi raggruppamenti.
Esce postumo *Petrolio*, capolavoro narrativo incompiuto di Pasolini.

1994 *Composita solvantur* è l'ultima raccolta del critico e scrittore Franco Fortini.

1997 Dario Fo, attore e commediografo, viene insignito del Premio Nobel, non senza che ciò susciti accese polemiche.

2001 Attentato alle Twin Towers di New York: inizio di una nuova fase di lotta in ambito internazionale, e di nuove teorizzazioni, che superano quelle incentrate sul concetto di *postmoderno.*

Indice dei nomi

Indice dei nomi